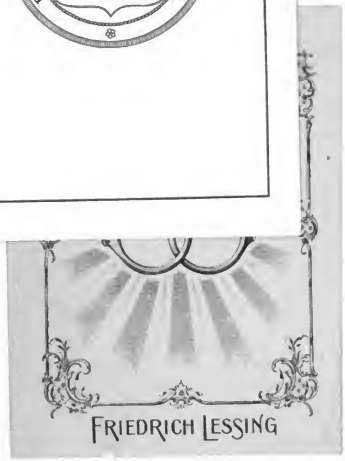
83487235
DK695

Digitized by Google

THE LIBRARY



Digitized by Google

Digitized by Google

Johann Christian Brandes,

ein Angehöriger der deutschen Bühne zur Zeit Lessings.

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Schauspielkunst
und des deutschen Theaters aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen Philosophischen Fakultät

der

Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg

vorgelegt von

Johannes Klopfleisch.

Halle a. S.
Buchdruckerei des Waisenhauses.
1906.

Digitized by Google

S34B1235
DK695

Meinen lieben Eltern

in aufrichtiger Dankbarkeit

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung: Gesichtspunkte für eine Schauspielerbiographie . . . . 1—6

Teil I: Der Mensch Brandes (von S. 20—24 die Anmerkungen) . 7—24

1. sein Wesen im allgemeinen . . . . . 7f.

2. sein Wesen im besonderen

a) in der Familie . . . . . 9f.

b) für sich . . . . . 12f.

c) im Kreise von Freunden und Kollegen . . . . . 15f.

d) betreffend seine Eignung für den Bühnenberuf . . . . . 19f.

Teil II: Brandes, der Theaterfachmann . . . . . 24—91

1. nach der Überlieferung aus gedrucktem und handschriftlichem Quellenmaterial (Anm. von S. 48—54)

a) als Schauspieler

α) Verhältnis zu seinem Beruf . . . . . 24f.

β) sein Wirken . . . . . 26f.

γ) seine Rollen . . . . . 29f.

δ) sein Fach 32

ε) sein Spiel . . . . . 33f.

ζ) Gesamtbeurteilung . . . . . 35f.

b) als Regisseur

α) Regie überhaupt in Brandes Zeit . . . . . 37f.

β) seine Regieführung 39

c) als Direktor in Hamburg

α) sein Personal 41

β) sein Repertoir . . . . . 42f.

γ) sein Publikum 47

2. nach seinen Theaterstücken (von S. 87—91 die Anmerkungen)

a) Analyse seiner Stücke; über Regiebemerkungen für das Spiel des Einzelnen . . . . . 54f.

α) Sprache und Mimik . . . . . 58f.

β) Maske . . . . . 77f.

γ) Kostüm und Requisiten . . . . . 80f.

δ) Bühne . . . . . 84f.

Schlußwort 92

Anhang

A. Chronologisches Verzeichnis der schriftstellerischen Arbeiten des Brandes . . . . . 93f.

B. Chronologisches Verzeichnis der aufgefundenen Briefe von Brandes und Frau . . . . . 97f.

Digitized by Google

Einleitung.

„In keiner anderen historischen Zweigdisziplin ist es so schwierig, zu ursprünglichen, ungetrübten Quellen zu gelangen oder die parteiischen Färbungen dieser oder jener Quellen zu erkennen als in der Theatergeschichte. Die Kunst des Menschendarstellers auf der Bretterwelt ist nur für den Augenblick geboren, denn auch die Erinnerung an große Künstler und ihre Leistungen verblaßt, sinkt mit ihnen dahin. Wir können die Schöpfungen ihrer Kunst nicht festbannen; was wir mit unseren heutigen Mitteln davon festhalten können, ist nichts als der Schatten ihrer nur der lebendigen Wirkung dienenden Persönlichkeit, sind nur einige Strahlen, die von den Zeitgenossen wiedergespiegelt werden. Wer also in das Wesen und die Charakteristik eines Bühnenkünstlers, den er nur aus der Überlieferung kennt, eindringen will, gleicht etwa dem Maler, der nach einem Schattenriß das Porträt eines längst Verstorbenen malen will, dem Architekten, der aus spärlichen Säulen- und Giebelresten einen alten Tempel zu rekonstruieren sucht, oder dem Kunstfreunde, der vor einem verblichenen Wandgemälde steht und die Farben, die Gestalten wiederzuerkennen sich bemüht. Die Wiederbelebung einer theatergeschichtlichen Persönlichkeit ist natürlich um so eher zu ermöglichen, je vielseitiger und reicher die Berichte sind, die uns dabei zu Gebote stehen, je genauer wir die allgemeinen und besonderen, die zeitlichen und lokalen Verhältnisse, alle Eigentümlichkeiten des Milieus kennen, die für sie bestimmend wurden." *)

Wenn hier zuletzt für die Erfassung einer theatergeschichtlichen Persönlichkeit mit Recht Kenntnis aller Eigentümlichkeiten ihres Milieus verlangt wird, so kann bei dem Stand der Theatergeschichtswissenschaft, wo heute noch tausende Morgen fruchtbaren Bodens unbeackert liegen, die Erfüllung dieser Forderung bis hart an die Unmöglichkeit grenzen.

*) Aus Friedr. Walter, Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters Mannheim. Leipzig 1899. Bd. I. Einleitung S. 26.

Digitized by Google

Für Johann Christian Brandes, dem die folgenden Ausführungen gelten, ist es auch nicht leicht. Allerdings ist für die Forschungen über diesen Schauspieler und Schauspieldichter, der in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts — von 1735—1799 — lebte und wirkte, Erleichterung geschaffen etwa durch Hans Devrients Schönemann-,*) Litzmanns mustergültige Schröderbiographie,**) Oberländers gründliches Buch: Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im achtzehnten Jahrhundert***) u. a.†) Diese Werke sind zu „ursprünglichen, ungetrübten Quellen vorgedrungen", haben „die parteiischen Färbungen dieser oder jener Quellen" bereits stichhaltig nachgewiesen, Quellen, die auch für die Erforschung des Brandes fließen.

Aber es ist ein spärlicher Gewinn. Denn Johann Christian Brandes ist ein Vielgewandter, der im Gegensatz zu der Periode, welcher er angehört, der Periode des allmählichen Seßhaftwerdens der Komödianten, sein Lebtag nirgends recht heimisch wurde. Das unbehagliche „überall und nirgends" paßt auf ihn. In allen theaterfreundlichen Städten der Zeit — es sei nur an Hamburg, Berlin, Dresden, Weimar, Gotha, Mannheim, Riga erinnert — wirkte er; den bekanntesten Theatergesellschaften der Zeit — wie denen eines Schönemann, Schuch, Koch — gehörte er vorübergehend an. Und überall muß der Forscher mit der Möglichkeit mehr oder weniger entscheidender Einflüsse von den verschiedensten Seiten her rechnen.

Wie angenehm, wenn ein Schauspieler — wie auch Brandes — in seiner Selbstbiographie über sein Leben und Wirken an den verschiedenen Stätten, unter den verschiedensten Verhältnissen berichtet, — schade, daß für gewöhnlich der Ernst und die Gewissenhaftigkeit und Wahrheitsliebe der Wissenschaft nicht ihr Ja und Amen geben können.††)

---

*) Hans Devrient, Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Hamburg und Leipzig 1895.

**) B. Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder. Hamburg und Leipzig 1890 bis 1894. 2 Bde. (Leider noch immer Fragment!)

***) Hamburg und Leipzig 1898.

†) Mit Dankbarkeit seien noch die Veröffentlichungen der Gesellschaft für Theatergeschichte erwähnt: wie die Neuausgabe der „Chronologie des deutschen Theaters" 1902, besorgt von Paul Legband oder die jüngsten Veröffentlichungen zwei Bände: „Archiv für Theatergeschichte", herausgegeben von Hans Devrient.

††) Von Vincke, Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte, Hamburg und Leipzig 1893, spricht in seinem ersten Aufsatz: „Was uns fehlt zur Bühnengeschichte", S. 2 „selbstverfaßten Lebensläufen von Schauspielern" erste Bedeutung ab; denn „leicht wird — wie bei Ifflands tränenseligem Bruchstück — die Erzählung von Vorgängen, statt treu zu sein, vielmehr eine Verteidigungsschrift in eigner Sache" — trifft vielfach, bei Brandes zum Teil, zu.

Digitized by Google

Eine Persönlichkeit feststellen, heißt nicht ihre Selbstbiographie in andere Worte übersetzen und ein wenig ergänzen; da gilt es Zeitungen, Journale, alles, was über Theater berichtet, zu durchblättern, die Archive des Landes, der Städte, der Theater und Bibliotheken nach Briefen und anderem Material zu durchstöbern — kurz alles, was zum Wissen und Verständnis des Lebens und Wirkens des Schauspielers oder der Schauspielerin beiträgt, zu sammeln, darnach kritisch zu prüfen und zu einem Lebensbild zusammenzusetzen. Und nach diesem kommt die Selbstbiographie immer noch zeitig genug an die Reihe. Sie wird mit dem selbständig erarbeiteten Bild des Mannes verglichen — und aus diesem Vergleich springt der letzte fruchtbare Gewinn zum Erfassen der Persönlichkeit heraus.

Jedoch die Theatergeschichte ist nicht vollständig, die sich mit Daten und äußeren Geschehnissen begnügt, die nicht eindringt in das historische Werden der Schauspielkunst. Bisher hat noch niemand, auch Eduard Devrient nicht, die schwere, aber herrliche Aufgabe erfüllt, die Schauspielkunst, wie sie seit ihren Anfängen bis heute in Deutschland ausgeübt worden ist, zusammenhängend darzulegen. Die Spielweisen der einzelnen Größen unserer Kunst wären dazu zunächst einmal festzustellen. Aber wie? es fehlt ja heute noch das Vermögen ein schauspielerisches Kunstwerk der Nachwelt aufzubewahren. Dieses Kunstwerk lebt und stirbt mit dem Künstler. Das war so, ist so und — ich fürchte — wird so bleiben. Denn alle die Feinheiten und Nuancierungen in Tonstärke und -farben, in Ausdruck und Gestus — das tausenderlei des Materials, aus dem der Schauspieler formt und schafft — sind nicht mit Worten zu ergreifen und aufzubewahren.*) Also sind die Klagen über die Vergänglichkeit der Kunst des Mimen berechtigt.

Jedoch mehr als bisher kann und muß fortleben: ein „gut" oder „schlecht" ist eine Zensur und sagt nichts weiter als: diesem oder jenem hat diese oder jene schauspielerische Leistung gefallen oder nicht. Farblos und nichts ergründend sind bis auf unsere Tage regelmäßig die Schauspielerkritiken; dazu machen sich diese Aufzeichnungen von Zeitgenossen über einen Schauspieler durch ihre äußersten Widersprüche fast ganz zunichte.

Da sind eine Anzahl als selbständige Schriften erschienene Analysen, so über Brockmann, Iffland, Mitterwurzer u. a. auf uns gekommen. Was geben sie uns? Diese Analysen sind im Durchschnitt nichts anderes als

*) Es sei nur an das von Lessings feinem Ohr und Sinn gemerkte „mouvement der Deklamation", das er im achten Stück seiner Dramaturgie im Anschluß an eine Kritik über die Schauspielerin Löwen erörtert, erinnert. Vgl. Cosak, Materialien zur Dramaturgie, 2. Aufl. 1891. S. 54.

Digitized by Google

— etwa Laienberichte, oft sehr geistvolle Laienberichte über Erzeugnisse der bildenden Kunst. Die Verfasser betrachten nicht das Kunstwerk an sich, suchen es nicht aus der Seele des Künstlers heraus zu verstehen, sondern urteilen nur von sich selbst aus: da gefällt ihnen diese Stellung oder dieser Ton, da loben oder tadeln sie jene Einzelheit. Ist aber die von ihnen bemerkte und akzentuierte Einzelheit wirklich ein charakteristisches Merkmal für den betreffenden Künstler und nicht vielmehr für sie selbst? Diese Schauspieleranalysen können erst vollwertig vom Forscher benutzt werden, nachdem er sich genau über ihre Verfasser orientiert hat.

Und selbst Lessing, der wie wenige Sinn für das Spiel der Schauspieler hat, vermag nicht das Kunstwerk im ganzen festzuhalten. Wir wissen durch ihn, wie der große Ekhof „moralische" Stellen vorzutragen,*) wie schön und dabei naturgetreu Madame Hensel zu sterben versteht**) oder wie sie als Clorinde dem Olint die Liebeserklärung macht,***) aber ein vollkommenes Bild von dem Spiele Ekhofs oder der Madame Hensel erhalten wir, selbst im allgemeinen, nicht, zumal Lessing wegen der berüchtigten Eitelkeit von Madame Mecour sehr bald seine Schauspielerkritiken ganz und gar einstellt. Jedenfalls ragt Lessing durch seine wirklich in das Spiel eindringenden Kritiken weit über seinen zeitgenössischen Kollegen.

Obgleich aber die Kritiken aus den verschiedenen Journalen und Zeitungen im Grunde weniges und einander widersprechendes bringen, müssen sie herangezogen werden. Hat der längst Verblichene freilich gar nichts hinterlassen, was hier klärend und feststellend eingreifen kann, wird es schwer halten, sich ein verständliches Bild von seinen einstigen Kunstwerken zu machen. So ist die Spielart einer Anzahl trefflicher Schauspieler für alle Zeiten verloren.

Glücklicherweise aber gibt es ein, bisher unbenutztes, kostbares Material, das — recht benutzt — viele Aufschlüsse bietet. War der Schauspieler zugleich Schauspieldichter — und das ist auch in Deutschland bis heute keine seltene Erscheinung —, so hat er uns in seinen hinterlassenen Werken die Möglichkeit gegeben, in sein schauspielerisches Können und Wirken einen ursprünglichen Blick zu tun. Bewußt oder unbewußt hat der Schauspieler bei seinen Theaterstücken zunächst sein eigenes Spiel im Auge. Was er für bühnenwirksam und theaterecht hält, legt er darin nieder; ja er betätigt vielleicht als Toter eine Kollegialität, die er im Leben nie besessen hat:

*) Hamburger Dramat. I. Stück 2 und 3.
**) ebd. Stück XIII.
***) ebd. Stück IV.

Digitized by Google

wir erkennen den Einfluß, den dieser Kollege oder jene Kollegin auf seine Theaterstücke gehabt haben, und gewinnen so eine feste Anschauung von diesem oder jenem künstlerischen Dasein und von der Spielweise seiner Zeit überhaupt.

Haben auch die einzelnen Machwerke solcher Schauspieldichter für unsere Literaturgeschichte nur sehr geringe Bedeutung, für die Geschichte der Schauspielkunst und des Theaters ist ihr Wert entscheidend und unersetzlich. Die theatergeschichtliche Analyse solcher Dramen aber wird nur dem gelingen, der selbst schauspielerische Begabung hat, denn nur ein solcher findet Gesichtspunkte, nach denen schauspielkünstlerisches Schaffen und Wirken zu betrachten und zu beurteilen ist.

Im folgenden wird für den Schauspieler und Schauspieldichter Johann Christian Brandes keineswegs eine vollständige Biographie nach den soeben dargelegten Prinzipien geleistet. Ohne das äußere Leben des Mannes in den Einzelheiten zu erörtern, wollen wir uns aus dem gesammelten Material, aus Briefen u. a. ein Bild von dem Theaterfachmann, dem Schauspieler, Regisseur und Direktor Brandes entwerfen, wollen damit einen Baustein zur Geschichte der Schauspielkunst und des Theaters in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts herbeitragen.

Die vorliegende Arbeit ist nicht die erste über Brandes. Als 1899 hundert Jahre seit seinem Tode verflossen waren, erinnerte man sich des fast ganz Vergessenen. Die Zeitschrift „Bühne und Welt" *) brachte einen Aufsatz über ihn, ebenso die Nationalzeitung, Berlin.**) Beide Aufsätze wollen in erster Linie naturgemäß einen weiten Laienkreis mit Brandes bekannt machen.

Weiter beschäftigt sich eine wissenschaftliche Abhandlung von Max Wittig,***) eine Beilage zum Schneeberger Gymnasialprogramm 1899, mit Brandes. Wittig benutzt vor allem Brandes' Selbstbiographie, fügt allerdings Ergänzungen und einige kleine Berichtigungen auf Grund eigener Forschung bei und veröffentlicht darin zwei Briefe des Brandes an Ramler.

---

*) „Ein Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert" von Max Ewert; Bühne und Welt, 2. Jahrg. Nr. 8 (2. Januarheft). Der Abhandlung ist eine Abbildung beigefügt.

**) Nationalzeitung 1899 B 45, eine Abhandlung von Gotthilf Weisstein: fußt im ganzen auf Wittig; neu fügt sie bei: Brief des Brandes an Herrn Graf, Churf. Sächs. Hofmahler; datiert Hamburg, d. 22. Januar 1789.

***) Max Wittig, Johann Christian Brandes, Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur und des Theaters im achtzehnten Jahrhundert. Programm Nr. 575 des Königl. Gymnasiums zu Schneeberg; 1899.

Digitized by Google

„Wegen Raummangels“ bricht die Arbeit mit Ostern 1781 ab. Auch ohne ihre Unvollständigkeit wäre die Arbeit nicht abschließend oder erschöpfend, sie kann es ihrer Anlage nach nicht sein.

Eine Heidelberger Dissertation von Kurt Heinrich beschäftigt sich mit dem Schauspieldichter Brandes, berücksichtigt aber nur die Lustspiele (wie der Titel bereits andeutet).*) Auch diese Arbeit muß hinsichtlich des Quellenmaterials als nicht unanfechtbar, als ungründlich bezeichnet werden.

Bei der folgenden Arbeit ist großer Wert darauf gelegt, auf unanfechtbarem Material zu fußen. Dazu haben wir eifrig nach Briefen und anderem wertvollen handschriftlichen oder gedruckten Material gesucht. Es ist gelungen eine ganze Reihe Briefe aus der Hand des Brandes, sowie auch seiner Frau Charlotte ausfindig zu machen.

Mit den von Wittig und Weisstein veröffentlichten Briefen kennen wir im ganzen 45 Briefe. Der größte Teil davon stammt aus der Kestnerschen Sammlung, welche die Universitätsbibliothek Leipzig besitzt. Sonst verdanken wir ihre Kenntnis: der königlichen Bibliothek zu Berlin; der Stadtbibliothek zu Hamburg; der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München. Hinzu kommen 12 Schriftstücke aus der Feder des Brandes in den Akten des Großh. Bad. Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim.**)

Weiter verdanken wir den Universitätsbibliotheken zu Halle und Straßburg, der herzoglichen Bibliothek zu Gotha, sowie der k. k. Hofbibliothek zu Wien Kenntnis von wertvollem Material: Manuskripten oder Original- und anderen für die Brandesforschung wichtigen Druckschriften.

---

*) Kurt Heinrich: Die komischen Elemente in den Lustspielen des Johann Christian Brandes, Heidelberger Dissert. 1899.

**) Lit. A I, 2, betr.: „Das ursprüngliche Engagement der Truppe 1778 bis 1780, insbesondere der Verhandlungen mit Brandes.“

Digitized by Google

Teil I.

Der Mensch Brandes.

Brandes durchlebt als Schauspieler die Periode der Verbürgerlichung seines Standes. Die Schauspieler der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wollten mit ihrem Lebenswandel vor dem strengen und oft eng gesinnten Gerichtshof bürgerlicher Sitte und Ehrsamkeit bestehen können. Iffland findet[1]*) „das sicherste Mittel, ein edler Mann zu scheinen — wäre also wohl, wenn man sich bemühete, es zu seyn.“ Und von unserem Schauspielvater Ekhof urteilt mit Recht der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst Eduard Devrient: „Das erste große deutsche Schauspielmuster war ein ehrbarer, rechtschaffener und gottesfürchtiger Mann, dem keine einzige Eigenschaft eines ächten Christen und guten Bürgers fehlte.“[2]

Wenn wir zunächst in den persönlichen Charakter des Johann Christian Brandes, sowie — was notwendig dazu gehört — in das Wesen seiner Frau, Charlotte, und seiner Tochter, Minna, eindringen, so liegt das einmal im Sinne der Zeit, die wir erörtern; andererseits scheint mir gerade zum Verstehen und Feststellen einer schauspielerischen Persönlichkeit deren Wesen und Leben besonders wichtig. „Ist schon jedes andere Kunstwerk als die höchste Blüte der Persönlichkeit des Künstlers zu betrachten, um wieviel mehr wird des Schauspielers Persönlichkeit, die das Material zu seinen Werken hergiebt, dabei mitsprechen! Hier durchdringen Kunstwerk und Künstler sich so gänzlich, daß Eins das Andere erst vollständig erklärt.“[3]

„Der Charakter ist ein Spiegelbild des Lebens.“ Das Leben des Johann Christian Brandes besteht in der Hauptsache aus Unglück, materieller Not, Krankheit, Ärger und anderer Trübsal Bei weitem aus den meisten der uns bekannten Briefe spricht der also Leidende. Einige Proben aus den sechziger und achtziger Jahren mögen hier stehen:

*) Die Anmerkungen sind unter den betreffenden Nummern in einem Anhang zusammengestellt. Siehe S.

Digitized by Google

1767: „Wie schröcklich ist Armuth für ein edles Herz! ich bin des Müßiggan-ges satt, sowie der fürchterlichen Nahrungssorgen." [4]

1767: „Ich bin in der traurigsten Situation . . . Ich habe genugsame Nahrungssorge und seit vierzehn Tagen unaufhörliche Zahnschmerzen. Ich kann nicht denken . . . Gestern brachte ich meine große silberne Schale zum Pfande . . . bald geht die Uhr, bald geht alles! Und dann — Gott wird, Gott muß helfen . . ." [5]

1768: „Ich habe den Kopf so voller Grillen; mein Weibchen kränklich pp., mein jetziges Schicksal unbestimmt — doch was thuts? Geduld, Vernunft und Zeit pp." [6]

„Ich armer Hausvater habe meinen Kopf voll Sorgen." [7]

1780: „Und bis jetzt ist ein ehrlicher Pudel die einzige gesunde Person in der Familie." [8]

„Wir sind alle herzlich krank gewesen und können uns noch nicht wieder erholen." [9]

„Daß ich Ihren Brief . . . nicht eher beantwortet habe, ist meine anhaltende Krankheit schuld. Lieber Großmann! Das Kreutz war hart, fast zu hart für unsere Kräfte und Standhaftigkeit." [10]

1786: „Ich befinde mich jetzt in einer der traurigsten Lagen von der Welt." [11]

1788: „Ich bin nun ganz verwayst." [12]

1789: „Denn Gott weiß, ich habe eine beträchtliche Zusteuer höchst nöthig, wenn ich nicht in einigen Jahren das traurige Schicksal so vieler veralteter Schauspieler erfahren will. Seit ich aus Rußland zurück bin, hat mir das Glück gänzlich den Rücken gewendet. Jedes Jahr höchst beträchtliche Zubußen — das vorletzte Jahr wider mein Verschulden — Verschwendungen, Vergeudungen, Verschenkungen, Plünderungen bis zur Unbarmherzigkeit getrieben, heimliche Beraubungen pp." [13]

1790: „Ich muß jetzt Alles anwenden und aufbiethen, um nicht ganz dürftig zu leben." [14]

Welch starken Geist, welch tiefes und reiches Gefühl hätte solch ein Leben erzeugen können, einen Menschen, der durch sein Inneres, durch dessen himmlische Leuchtkraft und strahlende Wärme all das irdisch Düstere und schauerlich Kalte des äußeren Daseins überwindet. Gerade das äußerlich armselige, niedrige, unglückliche Leben hat schon oft zur Verinnerlichung geführt, kann in besonderer Weise inneren Reichtum, Größe und Glück offenbaren.

Brandes fühlt alle Widrigkeiten und klagt und seufzt unter ihrer stechenden Last. Er berechnet wohl auch, wie er sein ärmliches Leben angenehmer gestalten könne. Aber innere Kraft, das Leben zu beherrschen, besitzt er gar nicht. Das Leben ist sein Herr und er der Diener, der mit Pfiffigkeit und Schlauheit, langsamer Schlauheit, auch Durchtriebenheit ihm möglichst viel Vorteile abzugewinnen sucht, damit er seine Lage bessere — seine Lage als Diener. Niemals und nirgends haben wir den Aufschrei

Digitized by Google

einer starken Seele, immer nur ein sanftes Tränenvergießen, ein dumpfes, knechtisches Sichhineinschicken, kein herrisches Ertragen des Unglücks.

In keiner Weise beherrscht Brandes das Leben — weder als Mensch: dazu fehlt ihm die Willensstärke, noch als Künstler: er besitzt nicht die zeugende Kraft aus überschwellendem Herzen, aus Überfluß an Gefühl oder aus dem Reichtum einer leichtbeschwingten Phantasie. Ein Alltagsmensch ist er, der zufällig aus äußeren Gründen, aus Broterwerb,[15] nicht aus heiliger Pflicht und schlichter Notwendigkeit gegen sich selbst einen künstlerischen Beruf, den eines Schauspielers und Schriftstellers, betreibt.

Aus diesem Gesamturteil über Brandes ergibt sich die Beschaffenheit der folgenden Auseinandersetzung. Es ist bei Brandes die Charakteristik des Alltagsmenschen, welche als Ouvertüre für die Betrachtung des Schauspielers dient.

Am sympathischsten wird dieser Alltagsmensch zu Hause in seiner Eigenschaft als makelloser Gatte und liebender Vater. Die Liebe zu seiner Familie spricht aus Brandes:[16] „Ich besitze Standhaftigkeit und kann ein jedes Unglück ertragen, aber meine Frau, meine Kinder! Wie gerne möcht' ich sie freudig sehn"; und aus derselben Zeit:[17] „Ach, ich bin ganz verwirrt und meine liebe, liebe Lottchen will ich an meinem Kummer kein Theil nehmen lassen." Frau Brandes selbst bezeugt diesen liebenswürdigen Zug bei ihrem Manne:[18] „Mein Mann liegt mir recht am Herzen, er ängstiget sich, er geht immer tiefsinnig herum und doch will er freundlich scheinen; das ist ein Zwang, der mir bis an die Seele geht." Solch ein Zwang muß einem Brandes mißglücken. Dazu ist er zu schwach, zu wenig er selbst. Dem liebenden Gatten und Vater fehlt durchaus Kraft und markige Festigkeit. Das Übergewicht einer lebensstarken, wollenden Frau läßt er als Ergänzung seiner selbst gelten, ohne eine drückende Einengung dabei zu empfinden.

Esther Charlotte Brandes, geb. Koch,[19] ist das ganze Gegenteil ihres Mannes.*) Alles Überlegte, Absichtliche, Lehrhafte, Haltlose, Trockene liegt ihr fern. Sie fühlt und äußert, ist ganz natürliche Frische, Kraft, hinreißende Bewegung. So entschlüpft ihr in der Erregung leicht ein Wort zu viel; so ist sie aber auch schnell und scharf empfindlich dafür, wie man ihr kommt. Ganz unbrauchbar für Theaterintrigue und Kulissenklatsch wird sie, die leidenschaftlichste und dabei glücklichste Rivalin der Madame Seyler nicht gewesen sein, wenn auch Dalberg an Brandes in einem Schreiben vom 20. May 1779 versichert:[20] „man glaubt Madame Brandes unfehig, un-

*) Meyer in seiner Schröderbiographie Teil I S. 296 nennt Brandes und seine Frau: „Eis und Feuer."

Digitized by Google

ruhe und Cabalen und auffitzungen bey der Truppe erregen zu können." Ihre wenigen Briefe, die wir kennen, sprudeln herzliche Lust und Laune. Eine Tätigkeit wie die Schriftstellerei ist ihr nicht sympathisch. Von ihrem Gatten schreibt sie einmal:[31] „Mein Mann schmiert wieder, aber was, das weiß ich selbst noch nicht"; und in einem anderen Briefe:[32] „Aber ich ärgere mich über ihn, er schreibt und streicht und schreibt wieder . . ." „Einen gespannten Charakter" nennt Brandes seine Frau. Sie ist immer schnell bereit. Ein starkes und rasches Fühlen und Wollen ist ihr eigen, demgemäß handelt sie. Der Gatte hat keine Macht über diesen Willen, wohl aber wird er von ihm beherrscht. „Wenn es nur meine Frau erlaubte", ist eine wiederkehrende Wendung bei Brandes. Die Ehe dieser beiden Menschen ist nicht eitel Wonne und himmlische Zärtlichkeit. Dazu ist Brandes zu steif und zu nüchtern, sie zu wenig frei von Eigensinn und Launenhaftigkeit. Lieb haben sich die beiden aber aufrichtig. Zwei Kinder entsprießen diesem Eheglück, Minna und Hans.

Die Schauspielerfamilie Brandes genießt nach außen den besten Ruf. Eine Preßstimme[23] von 1786 diene zum Beweis: „Der Schauspielerstand ist in Hamburg geachtet, und man kann den Mitgliedern der hiesigen Gesellschaft (Brandes ihr damaliger Direktor) den Ruhm eines guten Lebenswandels nicht absprechen. Wie der Hirte, so die Herde! und die Familie des Herrn Brandes hat insgesamt den Ruf von Unbescholtenheit und guter Einrichtung, so wie nur irgend eine Familie haben kann. Die Erziehung der beliebten Minna muß der würdigen Mutter eben den Ruhm, den ihr ihre Ariadne verschafft hat, in welcher Rolle sie in jüngern Jahren überall glänzte." Die Mutter wird als die Erzieherin der Kinder gepriesen. Brandes selbst hat wenig oder gar keinen Einfluß auf die Erziehung seiner Tochter Minna. (Der Sohn Hans ist frühzeitig verstorben.) Mit Liebe und Bewunderung verfolgt er ihr Werden und Wachsen. So schreibt er übr sie: 1780:[24] „Minna wird ein Engel an Schönheit und Geschicklichkeit allgemein bewundert." Ebenfalls 1780:[25] „Das Mädchen hat an Figur, Schönheit, Stimme, Kunst zum Erstaunen gewonnen . . ." 1781 an Ramler:[26] „Sie wissen, die Mutter ist eben nicht häßlich; aber bald muß sie einen Flor überhängen, um neben Minnas Reitzen zu figurieren." 1786 nennt er sie „ein schönes geschicktes und herzlich gutes Kind, so mir manche trübe Stunde versüßt —." 1788:[27] „Minna, das liebe, sanfte, gefühlvolle Mädchen, das ich so innig liebte, das mich so innig liebte . . ." er fährt dann aber fort: „ließ sich in den letzten Wochen ihrer Krankheit . . . verleiten, entzog mir ihr Vertrauen und endlich gar ihre Liebe. Ich bemerkte zwar

Digitized by Google

ihren Kaltsinn, hielt ihn aber für eine Wirkung ihrer Krankheit. — Nur erst nach ihrem Tode erfuhr ich die mich tiefkränkende Wahrheit von ihrer Lieblosigkeit gegen mich. Einem ihrer Freunde hatte sie durch einen förmlichen Schenkungsakt einen großen Theil ihrer kostbarsten Effekten . . . verschrieben . . . ich habe die Gültigkeit dieser Schenkung anerkennen müssen. Außerdem fand ich mich beynahe wie ausgeplündert, — Juwelen, Gold, Blumen, Bänder, Putz, sogar der größte Theil ihres Leinengeräthes war fort — vielleicht hatte sie es verschenkt, vielleicht hat man es ihr auch entwandt . . . Wodurch ist ein so auffallender Unwille des Kindes gegen den Vater entstanden? Das ist mir selbst ein unauflösliches Räthsel! Gott weiß, daß ich sie ununterbrochen zärtlich geliebt habe, sie mit der größten Delikatesse stets behandelt habe — auch war mein moralisches Betragen so, daß ich mit Recht auf ihre unbegränzte Achtung Anspruch nehmen konnte. Genug, die Bosheit hat einen Meisterstreich gespielt! . . ." Nach solchem unkindlichen Benehmen kann Minna nie den geziemenden Respekt vor ihrem Vater gehabt haben — sie hat ihn nur gezwungen bewahrt, solange die kraftvolle Mutter lebte und des Gatten Autorität stützte. Das Vorbild und der Einfluß der Mutter hat Launenhaftigkeit und festen eigenen Willen in höchstem Maße bei ihr ausgebildet. Immer und überall wird Minna freilich ein liebenswürdiges[28] Mädchen genannt. „Ihre Sittlichkeit, Anspruchlosigkeit, Bescheidenheit und Herzensgüte, machen sie allen ihren Hamburger Freunden, auch dem Verfasser dieser Geschichte, unvergeßlich . . . Auch durch gesellschaftliche Bildung zeichnete sie sich in Hamburg aus, wo man sie in verschiedenen Familienzirkeln aufnahm, und wo sie, ohne glänzen zu wollen, so gern in den Ton der allgemeinen Fröhlichkeit, der in diesen Zirkeln herrschte, einstimmte."[29] Die „Biographie der verstorbenen Sängerin und Schauspielerin Minna Brandes" in den Berliner „Annalen des Theaters",[30] hat keinen anderen als Johann Christian Brandes zum Verfasser. Ein einsamer Vater, zu weich, um die Härte der ihm von seiner Tochter zuletzt zugefügten Kränkungen wahrhaft zu fühlen, lobsingt und schwärmt seinem Kinde nach, von dem er so viel — ein neues Leben für sich selbst erhoffte. Die Biographie hat also auf reine Objektivität keinen Anspruch. Ja, der letzte Satz erfordert ein großes und dickes Fragezeichen: „Sanft, wie ein Bach, floß Minnas kurzes Leben dahin; sie hatte keine aufbrausenden Leidenschaften, sie haßte niemand und liebte Jedermann; sie fehlte nie mit Vorsatz, nur selten aus Übereilung; sie hatte keine herrschende Neigung, als nur für Gott, für ihren Vater, für ihr Klavier, und — für ein wenig Bequemlichkeit." — Der alte Brandes schildert hier sein Idealkind! Alles in allem: Minna ist ein an-

Digitized by Google

mutiges, zartes und liebenswürdiges Mädchen, das, im Bunde mit ihrer hohen Kunst, begeisternd auf seine Zeitgenossen wirkte. Schon um jede üble Nachrede[31] von vornherein zu ersticken, stellt sich Brandes als der liebe Vater einer lieben Tochter dar. Das tadelnswerte Benehmen der Minna aber gegen den Vater liegt zum großen Teil verschuldet in Brandes selbst, der mit dem weichen Gefühl, mit der Liebe und Güte zu seiner Familie nicht paart den eigenen Willen, das feste Auftreten des Mannes.

Ein kleines Gefühl, das Gefühl des lieben Hausvaters stellten wir bei Brandes fest. Jedoch ein gefühlstiefer und -reicher Mensch ist Brandes nicht, wohl aber der rechte Sohn seiner „empfindsamen" Zeit. Die Tränen fließen ihm leicht. Hier sollen nicht alle die Stellen seiner Lebensgeschichte, wo er Tränen der Rührung bucht, aufgeführt werden: es sind eine ganze Menge. Dem 1767 aus Berlin geschiedenen Freunde Großmann[32] sieht er mit weinenden Augen nach. Er schreibt:[33] „Da sitzen wir denn und peinigen unsre Seele zur Zerstreuung. Und doch fehlt uns Etwas. Sie! Sie! Diese Zeilen werden mir schwer! Sie erneuern meine Betrübniß! . . . Thränen rollten damals. — Nein! mein bester Freund! O mein weiches Herz! Sie rollten auch jezt — auch jezt; die Verräther! auch jezt!" Die letzten Worte sind undeutlich geschrieben, es ist, als ob wirklich Tränen den Schreiber gehindert hätten. Obenhin rührselig und weich ist dieser Brandes. In seiner Lebensgeschichte[34] rügt er selbst als einen Hauptfehler in seinem Charakter seine Heftigkeit, „dieß fürchterliche Aufbrausen". Wie der schrille Pfiff eines kurzen Windstoßes mag es gewesen sein. Die Nachhaltigkeit hat diesem Aufbrausen sicher gefehlt. Und Hagen[35] ist (woher — war unerfindlich) falsch berichtet mit seiner Bemerkung über Brandes' Charakter: „Er war rauh und durchfahrend und deßhalb war man in Königsberg geneigt, zu glauben, er habe seine eigene Tochter durch Überanstrengung zugrunde gerichtet." Poltern und verdrießliches Murren ist Brandes zuzutrauen, aber etwas „durchfahrendes" paßt nicht zu seinem knechtischen Wesen. Wir haben Briefe, die er aus Anlässen und bei Gelegenheiten geschrieben hat, wo das „Rauhe und Durchfahrende" hätte durchbrechen müssen, wenn er es besessen hätte. Ungewohnte und angenommene Festigkeit ist's dann, mit welcher der schwer Gekränkte oder Angegriffene sich verwahrt und verteidigt. Aus einem Briefe, Dresden, 15. Juli 1776, in welchem er für seine Frau gegen Großmann und Gefährten auf den Plan tritt, klingt tapfere Vornehmheit und Überlegenheit: „Wenn ich von Straßenräubern angefallen werde, so werde ich mich vertheidigen und dann meine Rechte als ein vernünftiger Mann vor Gericht suchen . . . Jede Anklage muß bewiesen, oder für null

Digitized by Google

und nichtig erklärt werden. Beleidigungen und dergl. gehören vor Gericht, und ich ersuche die Gesellschaft stets mit soviel Ernst, Strenge und Genauigkeit zu betreiben, als ich mir von nun an gegen jeden Undankbaren, Verläumder und Polterer Recht zu schaffen wissen werde." Aber ein starkes, selbstbewußtes Temperament fühle ich aus solchen Worten, die Brandes hier einmal und wohl auch nur auf Anstiften seiner erregten Frau gewagt hat, durchaus nicht heraus. Worte sind es, die aus der Überlegung stammen, nicht im Innern wurzeln. Ja Brandes sagt so manches, was nicht zu seiner Persönlichkeit gehört. 1780 schreibt er an Dalberg: „Ich überlasse diese elende Ränke, deren Ew. Excellenz in dero Schreiben erwähnen, den schleichenden Kreaturen, die nicht würdig sind, mir die Schuhriemen aufzulösen, verlasse mich lediglich auf Ew. Excellenz Gnade und gehen meinen Weg offen und aufrichtig fort." [36] Diese Offenheit und Aufrichtigkeit ist mehr eingebildet als wirklich vorhanden. Brandes liebt die Heimlichkeit. Er ist ohne Engagement. Wegen eines solchen steht er zugleich mit mehreren Direktionen in Unterhandlung, natürlich so, daß jede der beiden unbedingt auf ihn rechnet. Die Angelegenheit verläuft aber nicht so glatt, wie er hofft. Die eine Direktion zögert mit der Antwort, so daß er der anderen nicht bis zum bestimmten Termine erwidern kann. Freund Großmann muß zu Hilfe; er soll Döbbelin, „wenn ihm allenfalls die Zeit lang werden sollte, glaubend machen, als wenn ich seinen Brief einen Posttag später erhalten hätte." Und 1780, in ähnlicher Lage, schreibt Brandes an Ramler: „sondieren Sie durch Kanäle, was Döbbelin für Gesinnungen in Ansehung unserer hat. — Können Sie doch sagen, Sie hätten sichre Nachrichten, wir würden abdanken — wir wären wahrscheinlich zu haben — usw. Sie wissen ja, was kluge Freunde in solchen Fällen thun. Vielleicht könnten des Herrn Minister von Zedlitz Excellenz etwas dazu beitragen. — Sie waren in Berlin besonders gnädig, da ich ihnen aufwartete; doch müßten Sie diese Unterhandlung äußerst geheim treiben . . . Gut wäre es, wenn Sie es so zu wenden wüßten, daß Döbbelin an mich schriebe . . . oder Ihnen den Auftrag machte, an mich zu schreiben. Der Vortheil wäre dann in Ansehung der Forderung mehr auf meiner Seite." [37] Vortrefflich ausgeklügelt! Jedoch ist solches Gebaren nicht immer geglückt. Der allerdings leicht gereizte Döbbelin hat wohl im Grunde recht, wenn er 1767 empört an Großmann schreibt: „Nun auf Ihren Freund Brandes zu kommen, doch liebster Freund, ich weiß, er kann nicht mehr der Ihrige sein; seine Handlung entehrt ihn und seine Freunde in Berlin. Dieser Heuchler, da ich Ihm alles und seiner Frauen eingegangen und meine wahre Glückseligkeit darinnen gesucht, ihn groß und

Digitized by Google

glücklich zu wissen, tritt er heimlich, so kriechend wie damals beim Schuch, als ich Ihm nach meiner Abdankung Engagement versprach, wo er erst mit seinen Freunden Rath pflegen wollte, und statt dessen heimlich zu Schuch gieng und sich anzubetteln suchte, mit den Koch in Leipzig in einen Briefwechsel . . . Er wird in Leipzig gezüchtigt werden. Das Laster bestraft sich selbst. Ich weiß voraus, daß er alles, sich bei seinen Freunden zu rechtfertigen, anwenden wird. Doch er ist ein Heuchler und seine Freunde, die auch meine Freunde sind, werden ihn verabscheuen . . . So wahr ich lebe, wird er's bereuen. Er hat daran geschmiedet, mich unter der Larve der Freundschaft unglücklich zu machen. Wie verabscheue ich einen Menschen, der wie Brandeis denkt." [38] Nichts anderes als Gesinnungsheuchelei bedeutet es, wenn Brandes im September 1767 einem Brief [39] an Großmann einen anderen beilegt, den er „mit Willen" so einrichtet, daß er ihn „als ganz von ohngefähr" dem Schuch und seiner Frau zeigen könne. Allerdings Täuschung und Heimlichtuerei zwischen den einzelnen Truppen und Theatern, auch zwischen den einzelnen Schauspielern ist damals gang und gebe (wie es ja heute noch vorkommt). Als J. H. F. Müller im Auftrage seines Kaisers eine Forschungsreise [40] durch die wichtigsten Theaterstädte [40] Deutschlands macht, wird er in den meisten scharf beobachtet, ja die Direktoren suchen seine nähere Bekanntschaft mit den einzelnen Schauspielgrößen zu hindern, damit er keine im stillen abspenstig mache und für Wien gewinne. Der kurpfälzische Gesandte am Dresdener Hofe von Hallberg betreibt 1779 so heimlich [41] wie möglich, einen Mann für die Leitung einer Gesellschaft in Mannheim zu gewinnen.

Brandes kann nicht als besonders unehrlicher Mann gebrandmarkt werden. Er handelt, wie hundert andere in denselben Fällen ebenfalls gehandelt hätten, ohne jedes eigene Gefühl, ganz wie er es mit klügelndem Kopfe fürs nützlichste und einträglichste hält. „Furchtbare Nahrungssorge", die Vorsicht „im Falle der Not sich und seine kleine Familie in Sicherheit zu setzen" wirken mit zum Erklären und Verstehen, wenn wir freilich auch bei Brandes schon in frühester Jugend an mancherlei bösen Streichen den Samen zu Heuchelei, Heimlichtuerei, ja Unehrlichkeit erkennen.

„Dieser ehrliche Mann" — sagt der bereits erwähnte v. Hallberg [42] von Brandes. Nur wurzeln Offenheit und Aufrichtigkeit, deren Brandes sich des öfteren rühmt, nicht tief in seiner Persönlichkeit. Es gebricht Brandes völlig an einem selbständigen und ausgebildeten Innenleben. Auch sein Verlangen, sich mit einem persönlichen Feinde „auf eine seiner Ehre nicht nachteilige Art" auszusöhnen und das wiederholte Vorkommen einer Wendung

Digitized by Google

wie: „wenn es nur meine Ehre erlaubte“ sind nicht Äußerungen eines festgegründeten Ehrgefühls. Er kann über einen Brief, „der sehr erniedrigend und demüthigend für ihn ist, über den seine kleine Frau empfindlich ist“,[43] erfreut sein, „denn er befreyt ihn von einer grausamen Nahrungssorge“.

Ebensowenig kundet seine Religiosität ein eigenes und starkes Gefühl. Zum Herdenchristen stempelt ihn seine Frömmigkeit. „O Gott, o Gott!“ seufzt der Hungernde und Darbende; „Gott muß, Gott wird helfen“, tröstet und ermutigt sich der Schwache, der des furchtbaren Schicksals Gewalt über sich fühlt. Das sind die Belege, die ich für Brandes' — nach Wittigs Auffassung — natürliche Frömmigkeit entdecken konnte. Brandes sieht in Gott den Milderer seiner irdischen Sorgen und seines Kummers, aus dem Gefühl seiner Schwäche und Haltlosigkeit wird diese Frömmigkeit geboren. Ein „Gott segne Sie“ fließt erst aus der Feder des alten Mannes, wie denn das Gottdanken, das er in seiner Lebensgeschichte des öfteren bucht, auf das Konto des Alters zu setzen ist.

Es überrascht nicht, wenn der so Begabte kein Gefühl, keinen Blick, keine Auffassung für das Große und Dauernde seiner Zeit hat. Die Kleinigkeiten und Kleinheiten des Lebens beschäftigen ihn. Brandes erlebt die Zeit „der deutschen Aufklärung“, „Sturm und Drang“, jedoch nirgends zeigt er auch nur von fern Verständnis für die großen Persönlichkeiten seiner Zeit. Was seine Zeit bewegt, regt ihn nicht auf oder an. Der Zeitgeist berührt ihn wohl, befruchtet ihn aber nicht. Daran ändern die paar Stellen in zweien seiner Stücke, nach welchen er als Verächter der modernen Empfindsamkeit erscheint, nicht das mindeste. In dem Trauerspiel Ottilie nämlich heißt es (III, 7): „Die verdammte Empfindsamkeit! Da haben ihr die Genies mit ihren übertriebenen Komödien und Romanen das Gehirn verrückt . . .“, und im Schauspiel „Der Landesvater“ (III, 9): „Empfindeley! Vorurtheile! die Sie vermuthlich aus dem Werther und dem Siegwart entlehnt haben.“

Aber Brandes ist doch ein Freund Lessings.[44] Dieser von Literarhistorikern und Theatergeschichtsschreibern oft wiederholte Satz ist zum mindesten sehr zweifelhaft, nur bedingt wahr. Es ist auch nicht der Schatten eines Beweises dafür vorhanden, daß unser einziger und großer Lessing sich für den Menschen oder Schauspieler und Schriftsteller Johann Christian Brandes eingehender und tief interessiert, ihn als Freund geschätzt hätte. Am 9. Juni 1768 schreibt Lessing aus Hamburg an seinen jüngeren Bruder: „Jetzt bekommen wir die Brandes hierher, denen es in Leipzig nicht gefallen will.“ Diese Stelle beweist nur: der Dramaturg Lessing steht mit den

Digitized by Google

Brandes in Verbindung, er weiß von ihnen. Zwei weitere Stellen aus Briefen des jüngeren Leſſing an ſeinen Bruder beſtätigen ein rein äußeres Verhältnis. Der jüngere Leſſing ſchreibt unter dem 20. Auguſt 1767 aus Berlin: „Ich möchte ein närriſcheres Volk wiſſen, als die Komödianten! H. B. . . . iſt ſogar mit Deiner Dramaturgie nicht zufrieden. Von ſeinem Schiffbruche bis an die Kleopatra von Corneille iſt Dir kein Stück vollkommen geweſen. Er weiß, daß man ſeine Tragödie bey Euch aufführen wird, und zittert vor Deiner Kritik darüber im Voraus“; unter dem 14. Februar 1771 aus Berlin: „In Frankfurth a. Oder iſt eine Truppe Komödianten, die Dich auf ihren Anſchlagzetteln zum Verfaſſer des Stücks: Der Schein betrügt, gemacht hat. Alle Ehre, die man Dir anthun kann!“ Nach der Ironie des letzten Satzes zu urteilen, hat der jüngere Leſſing keine hohe Meinung von Brandes, im beſonderen dem Schriftſteller Brandes gehabt. Aus dem Jahre 1776, aus ſeinem vorübergehenden Aufenthalt in Dresden, ſtammt ein Brief Leſſings an Madame Kling,[45] in welchem er von Unterredungen mit dem Kurfürſten und dem Miniſter, „Grafen von S.“, berichtet. Vom Theater oder gar von Brandes ſchreibt Leſſing keine Silbe. Brandes aber weiß in ſeiner Selbſtbiographie von einer langen, nicht unwichtigen Unterredung mit Leſſing zu berichten. Sonſt iſt bei Leſſing kein Zeugnis aufgefunden, das über ſein Verhältnis zu Brandes aufklärte. Erich Schmidt ſchreibt: „Leſſing blieb den beiden gewogen“; das kann nur heißen: wenn die Brandes zu Leſſing mit einem Anliegen kamen, wies er ſie nicht ab; ſondern half wenn er konnte. Leſſing hat ſeinerzeit in Breslau und ſpäter auch noch in Hamburg für Charlotte Brandes, die temperamentvolle Schauſpielerin und das luſtigfriſche Weibchen, eine Vorliebe gehabt; er übernimmt auch bei der Tochter Wilhelmine, die ſich Leſſing zu Ehren ſpäter Minna nennt, Patenſtelle.

Als Schriftſteller iſt Brandes der Nachahmer Leſſings, als Menſch hat er den Wohltäter und Gönner erfahren, der ihm z. B. 1769 zu dem vorteilhaften Engagement nach Hamburg behilflich iſt. Der Menſch Brandes, ſeinem Weſen nach, gewinnt in unſern Augen nichts durch ſein Verhältnis zu Leſſing.

Freunde hat Brandes ſeiner Meinung nach eine Menge. Er nennt eben alle Freund, mit denen er, der vielgereiſte, zuſammentrifft und einige — wenn auch ganz gleichgültige — Worte wechſelt. Von ſolchen Freunden verzeichnet ſeine Selbſtbiographie eine Maſſe Namen.[46] Der einzige, mit dem er wohl ein ganzes Leben Beziehungen hat, iſt Guſtav Friedrich Wilhelm Großmann. Wenigſtens kennen wir von 1767—1791 (mit Unterbrechungen)

Digitized by Google

Briefe des Brandes an Großmann — im Ton nicht immer gleich herzlich, stets aber Freundschaft versichernd. Die zärtlichsten Betheuerungen werden mitgetheilt. Hier fühlt man wärmeres Blut: „Ich sehe in jeder Zeile Ihr schönes Herz! O mein liebster Großmann, wer sollte Sie nicht lieben! Glauben Sie es mein Liebster! Noch nie habe ich einen Freund so zärtlich geliebt. Es ist nicht bloß Erkenntlichkeit; aber Ihre Edelmüthigkeit führte mich näher zum Ziele. Wie sehr wünsche ich jetzt, verschiedene großmüthige Handlungen nicht zu wissen, um allen Verdacht auszuweichen, der der wahrhaften Zärtlichkeit meines Herzens einen Flecken anhängen könnte. Genug, mein Freund! Die Natur hat mir nicht mehr als die Sprache gegeben, um Wahrheiten zu sagen, die mir die kostbarsten auf der Welt sind — um Ihnen mein ganzes Herz — was soll ich sagen? Sprache ist für die Empfindungen gegen meinen lieben Großmann zu wenig. Genug! Ich bin ewig und unter allen Menschen Ihr bester Freund, ich bin Ihr Brandes! Zergliedern Sie sich diesen empfindlichsten Freund!“[47] Aus demselben Jahre: „Mein lieber Großmann, Sie werden von keinem Menschen mehr geliebt als von Ihrem gewiß aufrichtigsten und treuesten Freunde Brandes.“[48] Und schließlich Ende desselben Jahres: „Adieu! Liebster Bester Kleiner! Tausend Küsse von meinem Weibchen. Wie sehr lieben wir Sie! antworten Sie bald, bald!“[49] Charlotte Brandes versichert in einem Briefe[50] desselben Jahres dem Großmann: „ich sage es Ihnen auf Ehre, ich Brandes werde mich halb tod weinen, wenn mein Kleiner mich nicht mehr als seine Liebste Freundin ansehen wollte!“ Die Beziehungen von Brandes und Frau zu Großmann haben freilich, wie sich gleich zeigen wird, in den siebziger Jahren infolge von Zänkereien eine empfindliche Störung erlitten. Aber 1783 schließt Brandes einen Brief[51] an Großmann: „Herzlich lieb' ich Sie und bin beständig der Ihrige.“ Und Großmann? Wie er zu den Brandes steht, entzieht sich unserer genauen Beurteilung, solange wir nicht Briefe von Großmann an Brandes kennen. Jedenfalls ist er der kühlere Teil dieses Freundschaftsverhältnisses.[51] Im Jahre 1767, einer Zeit bitterer materieller Not für Brandes und Frau, ist Großmann ihr aufrichtigster und uneigennützigster Wohltäter gewesen. In einem Briefe aus dieser Zeit (26. August 1767) schreibt er an Frau Brandes: . . . „Sie die Sie mit aller möglichen Vollkommenheit Ihres Geschlechtes geschmückt sind, der Mängel aber entbehren.“ In späteren Briefen des Brandes aber wiederholt sich die Bitte an den „liebsten und besten Freund“: schreiben Sie bald, recht bald — es scheint, daß Großmann nicht allzu eifrig und rege in der Erhaltung seines Verhältnisses zu Brandes gewesen ist. Und derselbe Mann, der für Frau

Digitized by Google

Brandes größte Liebenswürdigkeit und Hochachtung ihres Wertes gezeigt, der von ihr so manchen lustig sprühenden Brief erhalten hat, nimmt im Jahre 1776 ein von Frau Brandes in ihrer angeborenen Erregung gesprochenes Wort so übel, daß er alle Freundschaft vergißt und mit den persönlichen Widersachern der Brandes' zusammenhält.[53] Der Bruch erscheint absichtlich und gewaltsam. Es ist erklärlich. Dem kraftvollen und lebensstarken Großmann, den z. B. eine anmutige Freundschaft mit einer so natürlich frischen und verständnisvollen Frau wie der Mutter Goethes[54] verbindet, muß der „mattherzige“[55] Brandes für die Dauer auf die Nerven fallen. Brandes ist es nicht gegeben, Freunde an sich zu fesseln weder als Künstler noch als Mensch. Er ist zu alltäglich, um samt seiner Not ertragen werden zu können. Von den Mitgliedern des sogenannten „Berliner Montagsklubs“,[56] dessen Haupt Brandes ist und dem der Postdirektor Madeweiß, der Maler Beeskow, der Hoffiskal Gilbert, Lessing der Jüngere, Professor Rammler und Großmann angehören, hat Großmann als einziger dauernd zu Brandes in Beziehung gestanden. Brandes braucht Freunde. Er hat bald dieses, bald jenes Anliegen an sie: bald bittet er um Vermittelung bei einem Engagement, bald um Absatz oder Vertrieb von Schriften u. a. Und wie grämt es ihn, wenn sein Schmerzens- oder Notschrei oder seine Bitte bei einem Freunde ungehört verhallt![57] In seinem engeren Freundeskreise erscheint der Mensch Brandes im ganzen als der unter den Peitschenhieben des Lebens winselnde, der bittende, welcher angewiesen ist auf die Brosamen, welche die mehr oder weniger glücklichere Existenz derselben abfallen läßt. Wohl schreibt er[58] an Großmann: „Ich eröffne Ihnen mein Herz als einem Freunde — aber verflucht sey der Gedanke, der mir nur Wohlthat dadurch erpressen wollte. Meine Absicht war nichts als Melancholey — als — ein von schmerzlichen Gefühlen überquillendes Herz mit finstern Augen und ohne viele gesunde Begriffe geschildert“, und ein andermal:[59] „Sie sagen, daß meine Briefe Klagen enthielten, daß Sie mich bedauerten, daß Sie sich als einen ohnmächtigen Freund beklagten — die Antwort: öfters schreib' ich Klagen, aber schon gemilderte Klagen, und ohne Absicht, einen so fühlbaren, zärtlichen Freund zu beunruhigen, noch viel weniger aus Unersättlichkeit ihre Wohlthaten zu mißbrauchen. Das erste wäre grausam, das letztere höchst niederträchtig.“ — Ja er bekennt: „er sei allzeit beschämt seine Freunde zu belästigen.“ Nur kehren die Klagen in seinen Briefen häufig wieder, und nicht nebenbei: sie nehmen vielmehr einen breiten Raum in ihnen ein. Mit der Scham steht es bei Brandes wie mit dem Ehrgefühl; er führt sie

Digitized by Google

mehr im Munde, als daß er sie wahrhaft tief fühlt. Dankbarkeit kennt Brandes. Sie begründet eine fast rührende Anhänglichkeit. So hängt Brandes ein Leben lang an seinem einstigen großen Wohltäter Großmann.

Alles in allem: aus der Betrachtung seiner Freundschaft erscheint der Mensch Brandes weich, empfindsam, unselbständig, abhängig.

Kommt an Brandes die Möglichkeit, anderen zu helfen, Kollegen für ein Engagement zu empfehlen, oder junge Anfänger vorwärts zu bringen, so ist er gern und eifrig bereit. Er entbehrt dann aber dabei nicht einer gewissen pedantischen, feierlich-komischen gravitas, er, dem als Menschen ein über Menschen erhabener Standpunkt seinem Wesen nach durchaus fremd ist.

Der Mensch Brandes erscheint im ganzen als eine irdisch-niedrige Knechtsnatur, unfähig sich emporzuschwingen über die Kleinlichkeiten und Äußerlichkeiten des Lebens ohne hohes Gefühl und reiche Phantasie — ein Durchschnittsmensch, der mit viel Fleiß und Eifer als Handwerker wirkt, wo nur wahres Künstlertum Großes und Dauerndes zuwege bringt.

So erklärt es sich, daß wir bei der Betrachtung des Menschen Brandes — sei es an sich, sei es im Verhältnis und in Äußerungen den Menschen und Dingen gegenüber — immer auf moralische Züge stießen.

Sind denn aber von dem Menschen Brandes gar keine Eigenschaften aufzuzählen, die im besonderen auf den Schauspieler hinweisen?

Sein Äußeres zeigt eine lang und kräftig aufgewachsene Figur; das Gesicht mit seiner hohen Stirn, einer regelmäßigen Nase, dem breiten Mund, den großen schlitzartigen, aber etwas schläfrigen Augen spricht nicht, hat etwas Starres — im ganzen läßt es eher auf einen wohlsituierten, nachdenklichen braven Bürgersmann schließen als auf einen Schauspieler und Schriftsteller.[60]

Eine Gabe, die allerdings noch lange nicht den Schauspieler ausmacht, die aber zugleich und vor allem dem Schriftsteller zugute kommt, besitzt Brandes: das ist die Fähigkeit, sich einen Zustand, der augenblicklich nicht wirklich vorhanden ist, als scheinbar wirklich zu vergegenwärtigen und diese Vergegenwärtigung wirksam und lebhaft zu äußern. So bringt den Brandes die intensive Vorstellung des einstigen schmerzlichen Abschiedes vom besten Freunde Großmann von neuem in die früher wirklich erlebte traurige Stimmung: er teilt sie in einem bereits angeführten Briefe mit: „Thränen rollten damals — Nein! mein bester Freund! O mein weiches Herz! Sie rollten auch jetzt — auch jetzt; die Verräther! auch jetzt . . .!“

Digitized by Google

Oder die bevorstehende Geburt eines Kindes, die dem Vater und Gatten manche Schererei bereitet, stellt sich Brandes vor, als ob das Ereignis schon eingetreten sei. Humorvoll verauschaulicht er es im Brief an Großmann vom 15. Juny 1768: „. . . ich denke immer, in einigen Wochen wird der Herr Brandes laufen, schwitzen, Geld ausplempern, Gevattern bitten, fluchen, sich hinter die Ohren kratzen — wenn ich nur erst geprügelt wäre, denn der Gedanke macht mich schon wassernaß. Den Augenblick ruft die Kleine: Papachen! Laß doch den Doctor kommen! — Ich laufe, der Doctor kömmt, fühlt an den Puls, läßt sich berichten, erzählt, verschreibt und fährt fort; der Herr Brandes eilt in die Apotheke. — Jetzt kömmt er zurück. Papachen! — Hast Du die Medizin? Ach! Mein Keutzchen! Ach! — Gieb her — Pfey! Das ist bitter! — Wo willst du denn wieder hin? — Ja, ich muß schreiben. — An wen? — An den Kleinen. — An den Kleinen? Ach der gute Junge! Höre, bitte ihn doch zu Gevatter. Ließ mir doch vor, was hast Du geschrieben? Einen Brandesbrief. — Ey! Du langer Chemapp! Schämst Du Dich nicht? — Nu warum denn mein Kind? Es ist ja natürlich; das wird er lange wissen, wie das zugeht; nur daß er das Gevatterbitten anderen ehelichen Leuten überläßt. . . ."

Freilich die Gabe der Vergegenwärtigung entdeckt so mancher an sich; sie ist es wohl, die viele, selbst ehrliche Menschen auf falsche Berufsbahn führt.

Es genügt für den Schauspielerberuf nicht, Stimmungen haben und sie wirksam äußern können. Es muß das Vermögen hinzukommen, Gefühle eines ganz fremden Menschen (der vom Dichter gezeugten Gestalten) aufzufangen und — wenn auch nicht selbst zu fühlen, so doch ihre Äußerungen naturgetreu und glaubhaft mit der eigenen Person darzustellen. Diese: einesteils Selbstentäußerung, andernteils Aneignung besitzt Brandes nicht. Wenn ihn wirklich ein Gefühl wie etwa Traurigkeit über die Not des Lebens inne hat, so vermag er nicht, ihm zu entrinnen. Brandes hat ja keinen durchgreifenden Willen; von irgendwelcher Beobachtung menschlicher Seelenprobleme gar ist bei Brandes nie die Rede.

Anmerkungen zu Teil I.

1. Iffland, Fragmente über Menschendarstellung an den deutschen Bühnen, Gotha 1785.

2. Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1848 II. S. 280.

3. ebd. II. S. 278.

Digitized by Google

4. Datiert: Berlin, 29. August 1767
5. „ Berlin, 19. September 1767
6. „ Leipzig, 29. Juny 1768
7. „ Leipzig, 18. September 1768
8. „ Mannheim, 29. September 1780.
9. „ Mannheim, 18. Oktober 1780
10. „ Mannheim, 23. Dezember 1780
11. „ Hamburg, 27. März 1786
12. „ Hamburg, 17. Juny 1788
13. „ Hamburg, 15. May 1789
14. „ Stettin, 26. November 1790
15. „ Berlin, 25. September 1767.

alle gerichtet an Großmann

16. Unter 4. September 1767 aus Berlin.

17. Unter 19. September 1767 aus Berlin.

18. Unter 10. September 1767 aus Berlin .

19. In den „Ephemeriden der Litteratur und des Theaters" im 27. Stück (Berlin, d. 8. Juli 1786): „Biographie der Madame Brandes." Der Verfasser davon ist der Gatte Johann Christian Brandes. Die Übereinstimmung mit der kürzeren Ausführung in seiner Lebensgeschichte III, S. 207 ist unverkennbar.

20. Mannheimer Akten A I, 2 Nr. 48.

21. Unter 25. Oktober 1767 aus Berlin an Großmann.

22. Im Schreiben vom 15. July 1776.*)

23. In der Zeitschrift „Bunte Reihe. Ein Divertissement in der Sommerlaube". Hamburg 1786. Stück V: Über das Theater. S. 63. Exemplar in der Stadtbibliothek, Hamburg.

24. Unter 17. März 1780 aus Mannheim an Großmann.

25. Unter 19. Oktober 1780 aus Mannheim an Ramler; abgedruckt bei Wittig, S. 33.

26. Unter 27. März 1786 aus Hamburg an Großmann.

27. Unter 29. August 1788 aus Hamburg an Großmann.

28. So in einem Brief des Schauspielers Meyer an Sartori unter Gotha, den 26. August 1779. (Brief in der Kestnerschen Sammlung, Leipzig).

29. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, Hamburg 1794, S. 617/618.

30. Annalen des Theaters, Berlin 1788—1797, herausgegeben von A. v. Bertram: 3. Heft S. 33 zeigt auffallende Übereinstimmung mit dem Kapitel: „Apologie meiner Tochter" in Brandes' Lebensgeschichte III, S. 303 f.

Gegenüber diesen ungeschwächten Lobpreisungen erscheint eine Stelle aus

*) Vgl. die Widmung G. Fr. W. Großmanns vor „Die Feuersbrunst", Schauspiel in 3 Aufzügen. Halle 1773 (Exemplar auf der Universitätsbibliothek Halle): „An Madame Brandes." Es heißt da u. a.: „Ich muß Ihnen hier vor den Augen der Welt das Zeugniß geben: daß ich selten richtigere Urteile über das Verdienst des dramatischen Dichters und Schauspielers gehört habe als die Ihrigen; und sie sind es darum, weil sie nicht mit der Pedanterey behaftet sind, den Werth eines Stückes nach den Regeln des guten Vaters Aristoteles allein zu bestimmen . . . Sie sammelten einen Schatz von Kenntnissen der Natur, und nach diesen beurtheilen Sie dramatische Gedichte . . ."

Digitized by Google

einem Promemoria des Bandes an Dalberg unter 13. Juni 1779 (Mannheimer Akten A I, 2 Nr. 52) in besonderem Lichte: „Es fällt mir schwer, die Verdienste meiner Familie anzupreisen, es ist wider meine Gewohnheit . . . . ."

31. Mit der üblen Nachrede war und ist das Publikum schnell da; es sucht sich Unerwartetes oder Unvollkommenes, wie etwa den zu frühen Tod einer seiner Lieblinge zu erklären: zu vergleichen, wie nach dem frühen Sterben der vergötterten Charlotte Ackermann der Bruder und Direktor Friedrich Ludwig Schröder die unwahrsten Beschuldigungen zu ertragen hatte. S. Meyer, Schröder I, S. 280.

32. Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, Schauspieler, Schauspieldirektor und Schriftsteller, 1743 geb.; 1796 gest. Über ihn s. Joseph Wolter, G. Fr. W. Großmann, Bonner Dissert. 1901.

33. Unter 29. August 1767 aus Berlin an Großmann.

34. Brandes, Lebensgeschichte III, S. 231.

35. Hagen, Geschichte der Theater in Preußen, 1854, S. 395.

36. Promemoria aus Dresden, 24. September 1780 an Dalberg.

37. Unter dem 19. Oktober 1780 aus Mannheim an Ramler.

38. Unter dem 14. November 1767. (Brief in der Kestnerschen Sammlung, Universitätsbibliothek Leipzig.)

39. Unter dem 19. September 1767 aus Berlin.

40. eBricht darüber in G. H. F. Müllers Abschied von der k. k. Hof- und Nationalschaubühne. Wien 1802 (Exemplar auf Wiener Hofbibliothek). Müller berührte auf seiner Reise die Städte: Leipzig, Hamburg, Berlin, Magdeburg, Braunschweig, Halberstadt, Halle, Dresden, Gotha.

41. von Halberg schreibt an Dalberg unter dem 15. Februar 1779 (Mannheimer Akten A I, 2, 1): er habe vor, „Reinecke oder Brandes den ihm aufgetragenen Vorschlag auf eine glimpfliche Art, und so ins geheim zu machen, damit diese unsere Absicht in keinem Fall offenbar werde."

42. Unter dem 2. Juni 1779 aus Dresden an Dalberg (Mannheimer Akten A I, 2 Nr. 50).

43. Unter dem 18. September 1768 aus Leipzig an Großmann.

44. Erich Schmidt läßt in seiner Lessingbiographie, 2. Aufl., Berlin 1899, Bd. I, S. 444 die Frage der persönlichen Beziehungen des Brandes zu Lessing offen, betont aber ausdrücklich die Vorliebe Lessings für Brandes' Frau, Charlotte.

45. Unter dem 23. Januar 1776 aus Dresden. S. Lachmann, Lessings sämtliche Schriften XII, S. 437.

46. Von bekannteren Namen finden sich: Kreissteuereinnehmer Weisse, die Dichter Bock, Matthäi, Bretzner, Michaelis, Gerstenberg, Gotter, Jünger, Musäus, Bertuch, Wagenseil, Licentiat Wittenberg, Kriegsrat v. Hagen, Kapellmeister Reichardt, Kupferstecher Sinzenich; auch mit Wieland ist Brandes obenhin bekannt: Brief vom 10. März 1780 an Bertuch erfucht um eine Empfehlung an Herrn Hofrat Wieland.

47. Unter dem 14. Februar 1768 aus Leipzig.

48. Unter dem 14. April 1768 aus Leipzig.

49. Unter dem 24. November 1768 aus Hamburg.

50. Unter dem 15. Juny 1768 aus Leipzig.

51. Unter dem 15. May 1789 aus Hamburg.

Digitized by Google

52. Wolter weist in seiner Arbeit über Großmann S. 9 und 10 nur auf die Beziehungen Großmann-Brandes im Berliner „Montagsklub" 1767 und kurze Zeit nachher hin.

53. Brandes selbst schreibt darüber in einem Briefe an den Schauspieler Schulze unter 15. July 1776: „Dem gröbsten Missethäter wird vor Gericht keine Benennung, welche im Zorn ausgestoßen wird, als ein Verbrechen angerechnet — und einem Frauenzimmer, einer Person von Verdiensten, einer Frau, deren Freund man sich sonst nannte . .? Warum übersah man sonst ihre Lebhaftigkeit . . ."

54. Devrient nennt ihn so. Geschichte der d. Schauspielkunst II, 394; III, 154.

55. Archiv für Literaturgeschichte III enthält aus Kestners Briefsammlung: Goethes Mutter an Großmann; jetzt auch in den Briefen der Frau Rat ed. Köster.

56. Zur Charakteristik dieses literarisch-schön geistigen Zirkels aus dem Jahre 1767 in Berlin sei ein Brief Gilberts vom 2. Oktober 1767 an Großmann (zuerst „Im neuen Reich" 1879, I, S. 557 abgedruckt) mitgeteilt: „Gestern Abend wurde ein großes kritisches Collegium bei Brandes über dessen Stück: „Der Schein betrügt" gehalten. Der Präses war Ramler, der Lector Brandes und die Assessores Madame Brandes, Madeweis, Stiller, Beeskow und ich. Wir haben oft scharf kritisiert, noch öfter aber unsern lautern Beifall gegeben, das Stück, welches Sie nächstens erhalten, ist schön, der letzte Akt nach aller Ausspruch ganz unvergleichlich. Ein prächtiges deutsches Original voll starker Originalzüge! Nun macht sich Brandes an ein Trauerspiel. Wir müssen ihn aufmuntern. Welche innere Beruhigung vor uns, wenn wir etwas zur Unterstützung eines Genies beitragen, das wahrhaftig Deutschland noch Ehre machen kann. Könnten Sie es doch nur mal sehen, wenn er mit Thränen von Freude und Dankbarkeit von seinen Freunden, besonders von Ihnen spricht . . . O! noch einen trait von unserer gestrigen Gesellschaft, über den Madeweiß ausgelassen lachte. Bei einer sehr schönen Stelle wurde gerufen: Dem Verfasser einen Kuß! Ja, ja, wir müssen ihn küssen, rief Ramler und was that er? er küßte die Kleine ganz entsetzlich, die auf seinem Schooß saß. Ein Irrthum, Herr Professor, schrie Stiller. Kein Irrthum, sprach das Odengesicht in einem Odenton. Kein Irrthum, denn es stehet geschrieben. Mann und Weib ist ein Leib. O! über den Barden! O! über den Barden! Aber ich freue mich erstaunend, daß er so freundschaftlich und so oft bei uns ist. Heute Abend sind wir alle bei ihm zu Gaste." Die Kleine ist Frau Brandes, wie überhaupt die einzelnen dieses Zirkels sich mit einem Beinamen nannten; nach einem Brief der Charlotte Brandes heißen: Ramler der Barde; Thormann —der „Dicke"; Gilbert — der „Feyerliche"; Segebarth — der „Trockene"; Großmann — der „Kleine".

57. Am 19. September 1767 schreibt Brandes an Großmann: „Gilbert, der ehrliche Freund muß nicht bey Kasse seyn. Thormann ist und bleibt, ohngeachtet meines liebreichen Betragens, kaltsinnig — ich kann mich nicht, am allerwenigstens gegen meine Freunde erniedrigen. Madeweiß hat . . . . ist gewiß, gewiß gut! aber seit 4 Tagen sehe ich ihn nicht. Wir betrachten uns als arme Verlassene, und seufzen und weinen — aber insgeheim."

58. Unter 5. Oktober 1767 aus Berlin
59. Unter 30. Oktober 1767 aus Berlin
} an Großmann.

Digitized by Google

60. Bilder des Brandes: Kupferstich in „Meine Lebensgeschichte", Berlin 1799, Bd. 1. Ferner Pommersches Archiv der Wissenschaft und des Geschmackes (herausg. G. Ph. A. Hahn und G. F. Pauli). Vor dem 2. Stück. Jahrg. 1785: „Bildnis des H. Schauspieldirektor J. E. Brandes."

Teil II.

Brandes, der Schauspieler, Regisseur und Direktor.

1. Nach der Überlieferung aus gedrucktem und handschriftlichem Quellenmaterial.

Wie erscheint Johann Christian Brandes als Schauspieler, als Regisseur, als Direktor, überhaupt als Theaterfachmann?

Die Antwort dieser Frage wird im folgenden erörtert. Dazu werden zunächst die gesammelten Aufzeichnungen und Kritiken von Zeitgenossen über ihn, seine eigenen theoretischen Ansichten über Schauspielkunst und -künstler, wie er sie hauptsächlich in seinen Briefen äußert, berücksichtigt; später wird die theatergeschichtliche Analyse seiner Dramen folgen.

Wie kommt Brandes zum Theater? Es ist sein Bestreben, „sich einem anständigen Fache zu widmen";[1*]) und da seine Gestalt, und „sein ziemlich gesundes Urteil über die Kunst" den Beifall von Schauspielern der Schönemannschen Truppe finden, wird er Schauspieler. Nichts Göttliches treibt in ihm. So ist Brandes sein Lebtag nur äußerlich mit der Schauspielkunst verwachsen gewesen, eine rechte innere Beteiligung an seinem Wirken ist nicht vorhanden. In keinem der uns bekannten Briefe findet sich ein Hinweis auf tiefgründliches Schaffen: der Schauspieler, der um Gage spielt, der nach dem Beifall der Menge geizt, der bedacht ist, sich um Himmels willen nur nichts durch eine minderwertige Rolle zu vergeben, spricht aus den Briefen.

Unter dem 30. Oktober 1767[2] läßt er sich an Großmann folgendermaßen über die Frage, ob er sich von Döbbelin oder von Koch engagieren lassen soll, aus:

---

*) Anmerkungen zu Teil II siehe Seite 48.

Digitized by Google

„So bleibt mir die Wahl:

Döbbelin.

Hier habe ich Freunde, Verwandte.
Hier habe ich gewissen Beyfall.
Döbbelin giebt vielleicht eine Gage von 13 auch 14 Thl.
Döbbelins Versprechungen sind allerliebst.
Eine weitläufige Aussicht auf ein eigenes Etablißement.
NB. Durch Hülfe meiner Freunde und wenn Sch. oder D. zu Grunde gingen.
Meinen Freund Großmann . . . einmal wieder zu sehen..
Döbbelin ist ein Schwadroneur.
Döbbelin fängt mit Schulden an.
Döbbelin läßt sich auch mit Juden ein.
Döbbelin — wird er seine alten Sünden das Spil lassen?
Der allgemeine Geldmangel im Preußischen.
Wird Döbbelin bestehen?
Wird meine Frau sich mit der Principalin vertragen? Er hält viel von meiner Kunst und bestimmt mich zu alten Rollen. Die Schulzin, Fellbüchin, Mecourin, Principalin u. spielen Heldinnen, Mädgen, Unschuldige, erste Liebhaberinnen, was wird von meiner Frau übrig bleiben? Vertraute

Koch

giebt wenig Gage.
Ich werde gegen Brückner nicht aufkommen.
Ich sehe meinen Großmann, meine übrigen Freunde sobald nicht wieder.
Koch verpflichtet mir einen Contrakt auf einige Jahre.
Koch ist ein rechtschaffener, erfahrener und alter Principal, dessen Werk auf rechten Füßen steht.
Meine Frau und ich können in Leipzig etwas lernen.
Meine Frau tritt in den Platz der Schulzin (welche vom Theater abgeht und sich verheiratet) und bekommt alle und jede Mädgen, unschul-Rollen, Prinzessin im Trauerspiel.
Ich bin auf keinem reisenden Theater.
Ich bin auf einmal aller Sorgen entlediget, kann mich jährlich einrichten, wirtschaften, bey 7 mal wöchentlich spielen, ruhig leben, fleißig für mich schreiben, Bekanntschaft und Eingang mit den dortigen Gelehrten erhalten.
Was meynen Sie?"

Gutes Auskommen, behagliches Dasein — danach strebt der Schauspieler Brandes in erster Linie. Auch aus den Schriftstücken, welche die langwierige Verhandlung mit der kurfürstlichen Theaterintendantur zu Mannheim in den Jahren 1779, 1780 hervorgebracht hat, und in denen Brandes gezwungen ist, seine Ansicht über Theater, Schauspielkunst und Schauspielwesen zu äußern, tritt besonders scharf hervor: die materielle Frage, die Frage nach der Höhe der Gage. Gewiß, in damaliger Zeit, wo mehr als

Digitized by Google

zu unseren Tagen das Theater von oft leichtsinnigen oder bereicherungssüchtigen, jedenfalls durchaus selbstherrlichen Prinzipalen zum Alltagsgeschäft erniedrigt war, verlangt Besonnenheit und Rücksicht auf den Unterhalt einer ganzen Familie, daß die Geldfrage mit bestimmt. „Ein Nationaltheater hat für auswärtige gute Schauspieler, wegen des ruhigen Aufenthalts und hoffentlicher Dauer, weit mehr Reize als das Theater des besten Entrepreneurs", schreibt Brandes aus diesem Sinne in einem Mannheimer Promemoria.[3] In demselben Schriftstück heißt es ferner: „Um den Künstler zu bewegen, sein Engagement zu verwechseln, muß er Vortheile vor sich sehen. Ein dauerhaftes Engagement und Verbesserung seiner Gage sind vorzügliche Reitze, wodurch man solches nach sich zieht."

Es fällt auf, daß Brandes bei seinen Engagementserwägungen und -verhandlungen wirklich schauspielkünstlerisches Streben und Empfinden gar nicht, oder doch ein solches recht untergeordneter Art zeigt.

Ein gewisser Künstlerstolz ist berechtigt. Kommt Brandes auf sein schauspielerisches Wirken zu sprechen, so ist seine erste Sorge, „nicht mit dem Haufen in eine Klasse geworfen zu werden."[4] Denn „es thut weh, wenn Künstler erster Größe sich zu dem Haufen allgemeiner Schauspieler herabgewürdigt sehen!"[5] „Es ist grausam gehandelt, einen Mann wie mich, anwachsenden[6] Künstlern unterzuordnen, die ihren vorzüglichen Beyfall doch immer mehr, der ihnen günstigen Einrichtung durch Überhäufung glänzender Rollen, als einem außerordentlich überragenden Talent oder ihrem tieferen Studium in der Kunst zu danken haben. Will die Direktion sie mit unbedeutenden Rollen verschonen, gut! Es giebt noch Personen bey der Bühne, die solche spielen können. Will man mich aber durchaus als ein Beyspiel einer strengen Theaterpolizey aufstellen, so gebe man mir diejenigen Hauptrollen, welche in mein Fach gehören, und ich werde mich nicht weigern, zur Erhaltung und Vervollkommnung des Ganzen auch geringere Rollen zu übernehmen; darf ich aber auf jene nicht rechnen, so wiederhole ich meine Bitte, mich gänzlich von allen Vorstellungen, in denen meine Existenz wegen Mangel an Personen nicht durchaus nothwendig ist, zu dispensieren."[7] — Also große, erste Rollen seines Faches will Brandes spielen; er legt weniger Wert auf das Wie als auf das Wieviel. Von dem Wert des Kleinen und Kleinsten in der Schauspielkunst hat Brandes keine Anschauung. Freilich — wer hat sie damals? Ekhof, dem die rechte Übersicht über sein Können fehlt, der in allen Lebensjahren alles spielen zu können glaubt, verlangt dabei für die kleinste stumme Rolle Beachtung und ganze Hingabe.

Auch der Frau Charlotte Brandes Wunsch ist es, „wenn ihr nicht ihrer

Digitized by Google

Kunst würdige, ihren Talenten angemessene Rollen zuertheilt würden — frey zu sein."[8] Es ist offenbar ganz dem Sinne der Frau entsprochen, wenn Brandes in seinen „einigen ohnmaßgeblichen Anmerkungen über den, den Churpfälzischen Nationalschauspielern mitgetheilten Plan, die Verbesserung des Schauspielwesens betreffend"[9] unter Punkt 12[9] schreibt: „man gebe meiner Frau, als einer bekannten und bewährten Künstlerin, Rollen, die ihrer würdig sind; findet sie sich hierinn nicht hindan gesetzt, so wird sie sich auch nicht weigern, auf Verlangen eine geringere Rolle zu spielen, wenn nemlich keine Schauspielerin von minderem Wehrt eine wichtigere Rolle in demselben Stück hat." Das soeben urkundlich belegte kleinliche Verhalten des Schauspielerpaares Brandes ist zugleich ein Beitrag zum Verständnis der Schwierigkeiten des Theaterbetriebes für einen Entrepreneur, Prinzipal oder Intendanten damaliger Zeit, Schwierigkeiten, die heute abgeschwächte Geltung haben. Die Rivalität, der Neid unter den Mimen wird in jener Zeit durch die Verhältnisse reichlich genährt. Einmal ist der Einfluß des Publikums auf die Stellung — materielle und ideelle — des einzelnen Schauspielers bei seiner Truppe geradezu bestimmend. Ein Hervorruf von einem befriedigten Parterre ist in unseren Tagen bei einem Künstler von Namen zur ausartenden und ermüdenden Regelmäßigkeit geworden; damals gilt er als eine Ehrung, welche in den Berichten besonders genannt wird.

Nach dem Beifall beurteilt im großen und ganzen der Schauspieler selbst sein Können. Uhde[10] hat von Ekhof den Eindruck gewonnen, daß er „an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten und vor ganz anderen Zuschauern die Farben sicher sehr verschieden" aufträgt. Jedoch liegt es Ekhof nicht am lautlärmenden Beifall. „Eine Thräne, die ich aus empfindendem Herzen erpreßt, ein Lächeln, das ich einem denkenden Mann abgezwungen, habe ich immer für einen weit untrüglicheren Probierstein gehalten . . ." schreibt Ekhof an Nicolai.[11] Und der große Schröder trotzt Anfang der siebziger Jahre seinem Publikum mit eigener Überzeugung und eigenem Verständnis, indem er z. B. den Schauspieler Brockmann zunächst gegen die Stimmung des Publikums auftreten läßt.[12] Brandes hingegen hebt in seinen Briefen häufig hervor: wir finden Beifall u. ä. Und der Prinzipal der sechziger und siebziger Jahre und im Durchschnitt auch weiterhin besoldet seinen Schauspieler nach dem Beifall, welchen er beim Publikum findet.[13] Es geht in einzelnen Berichten so weit, daß der Beifall des einen an dem des anderen gemessen wird. Was Wunder, daß bei den gewöhnlichen Schauspielern ein förmlicher Wettstreit nach dem Beifall der Menge gar oft eine in sich harmonische Vorstellung, ein ersprießliches Zusammenwirken vereitelt.

Digitized by Google

So liegt dem Schauspieler alles daran, keine Rollen spielen zu müssen, die ihm nicht liegen, die nicht sein Fach sind, damit er nur nicht seinen Kredit beim Publikum und damit bei seiner Direktion untergrabe. Jeder hat sein Fach, einzelne auch mehrere Fächer: und eifersüchtig wacht jeder darüber, daß kein Kollege seine Kreise störe.

Die Einteilung in Rollenfächer, die heute an größeren Kunstinstituten, wo die einzelnen Rollen der einzelnen Stücke unter die Darsteller ihrer Individualität nach verteilt werden, zum Segen für Dichtung und Schauspielkunst begraben ist, besteht als Regel; sie ist der andere Grund für unerquickliche Zustände. Die Großen, wie z. B. Ekhof, kennen keine Grenzen, die anderen bestehen ängstlich und mit wenig Selbstvertrauen auf ihrem Fach, bezw. Fächern. Der Schauspieler prüft zunächst jede Rolle darauf hin, in welches Fach sie gehöre; danach entscheidet er, ob sie ihm liegt, ob er sie spielen kann. Nicht rein unmittelbar läßt er auf seine Persönlichkeit die Gestalten des Dichters wirken; aufs Fach ist er eingeschworen.

Nun verstehen wir Brandes, der an Dalberg schreibt:[14] „Ich, für meine Person, wußte aus Erfahrung, wieviel der erste Eindruck vermag und bat gleich anfänglich um einige meinen Fähigkeiten passende Rollen, z. B. *um den Wachtmeister, Stornfels im geadelten Kaufmann* pp., sie wurden mir aber abgeschlagen; man gab mir dagegen den König im Hamlet und einige unbedeutende Rollen; alle anderen Schauspieler empfahlen sich durch ihre Lieblingsrolle, ich bekam deren keine und verlor um so viel mehr, da jene ihre glänzenden Rollen schon oft gespielt hatten, ich im Gegentheil meine Nichtlieblingsrolle neu lernen mußte; jene spielten mit Lust, mit Leichtigkeit, ich spielte mit Widerwillen, mit Gedanken voll Mißtrauen gegen das Publikum, gegen die Direktion, gegen mich selbst und da ich mir endlich mit vieler Mühe die Rolle des Wachtmeisters erstritt, war das Übel bereits geschehen; das Publikum war schon mit Vorurtheil gegen mich eingenommen, obgleich selbst meine Feinde, wenn sie anders die Wahrheit reden wollen, gestehen müssen, daß ich in dieser Rolle, so wie in verschiedenen anderen Rollen in diesem Fache, als auch in entgegengesetzten Fächern (z. B. im Marinelli) an mehr als einem Orte Beyfall erhalten habe. — Nun blieb mir nichts übrig — da mir durch obiges Benehmen das einzige, was mich noch an Mannheim fesseln konnte, *Ew. Excellenz Vertrauen und Achtung*, vielleicht auf lange Zeit, der Beyfall des Publikums auf immer entrissen worden — als Ew. Excellenz zu ersuchen, weil ich keine Hoffnung hätte, in meinem Lieblingsfache bedeutende Rollen zu erhalten, den Herrn Seyler zu vermögen, mich wenigstens mit gegenseitigen oder unbedeutenden

Digitized by Google

Rollen zu verschonen; weil ich dem Ganzen auf diese Art noch viel weniger einen Schwung geben, sondern mich nur noch mehr in den Augen des Publikums erniedrigen würde."

Mit dieser Briefstelle sind wir zugleich in die Erörterung des schauspielerischen Wirkens von Brandes eingetreten. Mit dem Gewinn, den uns die Durchsicht der Journale, Zeitungen und anderer, handschriftlicher und gedruckter, Aufzeichnungen beschert hat, führen wir sie weiter. Von folgenden Rollen wissen wir, daß sie Brandes gespielt hat; das Verzeichnis der Rollen hat chronologische Anordnung.

Jahreszahl	Ort: wo?	Name der Rolle	Stück- und Verfassernamen
1767	Leipzig		Die junge Indianerin nach Shampfort
1767	Leipzig	Oberst	Der Zweykampf, L. 5 an
1767	„	Nelson	Die Freundschaft auf der Probe, Weisse
1768	Leipzig	Offizier	Der Krieg von Goldoni
		alte Balanzoni	Der Lügner von Goldoni
1769	Lüneburg	Unbekannte	Der Schein betrügt von Brandes
1769	„	Werner	Minna von Barnhelm v. Lessing
1769	„	Reimreich	Die Poeten nach der Mode von Weisse
1769	Zelle	Araspe	Der Freygeist von Lessing
		Cpt. Coverley	Eugenie von Beaumarchais
		Arist	Die Haushälterin von Weisse
1771	Weimar	Coverley	Eugenie von Beaumarchais
		Artander	Codrus
		Antenor	Zemire von Belloi
		Lisimon	Der verehelichte Philosoph von Destouches
		Sir Samson	Miß Sara Sampson von Lessing
		Major	Postzug von Ayrenhofer
		Andres	Herzog Michel
1772		Parmen	Orest und Elektra von Gotter
		Anselmo	Geizige von Molière
		Hearty	Amalie von Weisse
		Dorsainville	Cenie von Fr. v. Gräfigny
		Valer	Der Zerstreute
		Dorval	Le Bourru bien faisant von Goldoni
		Borstenthal der ältere	Das Duell von Jestern

Digitized by Google

Jahreszahl	Ort: wo	Name der Rolle	Stück- und Verfassernamen
		Major Onkly	Die eifersüchtige Ehefrau von Collmann
1772	Weimar	Waldemar	Julie von Peter Sturz
		Orgon	Spiel der Liebe
		Anselmo	Die neugierigen Frauenzimmer von Goldoni
1774	Gotha	Philidor	Die Brüder von Romanus
1777	Dresden	Marinelli	Emilia Galotti von Lessing
		Olger	Elfriede von Bertuch
1779	Mannheim	König Claudius	Hamlet nach Shakespeare von Schröder
		Stanley	Richard III. von Weisse
		Cornwall	König Lear von Shakespeare
1781	Hamburg	Hauptmann von Altdorf	Nicht mehr als 6 Schüsseln von Großmann
		Hubert, Unteroffizier	Der Husarenraub von Plümicke
		Marphurius	Alter schützt für Thorheit nicht
		Wille, Kaufmann	Die Verlobung oder Kindespflicht über Liebe
		Major v. Edmund	Alter schützt vor Torheit nicht, L. 3 n. Frzs.
		Georg v. Gundelfingen	Agnes Bernauerin von Törring
		Licentiat Storr	Liebe nach der Mode oder der Eheprokurator von Bretzner
		Graf v. Glimar	Die Zufälle L. 5 n. Engl.
		Eduard Aston	Schiffbruch von Brandes
1785		Herr v. Saltheim	Robert und Hannchen von Plümicke
		Don Gußmann Gänsekopf	Der lustige Tag oder Figaros Hochzeit aus Frzs. von Beaumarchais
		v. Treumerth	Jagd kom. Oper von Weisse; Hiller
		Magister Ralf	Karl und Sophie von Bretzner
		Reinhard	Die Jäger von Iffland
		H. v. Waldheim	Das Glück in der Einbildung nach Frzs. von d'Allainval
		Doktor Merlino Malfatti	Die verstellte Kranke L. 3 aus Ital. von Goldoni
		Paul, Suschens Vater	Der Jahrmarkt von Gotter
		Rose, ein Kaufmann	Die Mündel von Iffland
		Frampton, Advokat	Der Kolerische n. Engl. von Cumberland

Digitized by Google

Jahreszahl	Ort: wo?	Name der Rolle	Stück- und Verfassernamen
		ein Schauspieler	Hamlet, Shakespeare-Schröder
		H. Lehmann	Die Schauspielerschule von Beil
		Haberbund, Stadtschreiber	Der Bürgermeister v. Gr. v. B.
1786	Hamburg	Obre	Miß Obre von Cumberland
		Reumann	Die Wölfe in der Heerde von Stephanie d. j.
		Doktor Stöffer	Das Weiberkomplott v. Jünger
		Rechenpfennig, Schulmeister	Der politische Kannengießer von Holberg
		v. Kalb	Kabale und Liebe von Schiller
		alte Gobbo	Kaufmann von Venedig, Shakespeare
1787		Kammerdiener Meyer	Bewußtseyn von Iffland
		ein Arzt	Der doppelte Liebhaber von Jünger
		Schief, der Schlösser	Parbleu! ich bin nicht der Rechte von Grohmann
		Commissarius	Der Geizige von Moliere
		Medina Sidonia	Schiller, Don Carlos
		der Sheriff	Heinrich IV. von Shakespeare

Die leider vorhandenen Lücken in diesem Rollenverzeichnis erklären sich daraus, daß wir nicht aus allen Zeiten betreffende Theateraufzeichnungen besitzen, oder wenigstens bis jetzt nicht ihrer habhaft werden konnten. Das Vorhandene aber genügt, um fruchtbare Ausführungen anzuschließen, soweit bei den schon wiederholt undeutlich und widerspruchsvoll gescholtenen Aufzeichnungen von Zeitgenossen eben wirkliche Ergebnisse herausspringen.[15]

Als die besten Rollen von Brandes werden genannt: Marinelli in Lessings „Emilia Galotti“: „unstreitig eine seiner besten Rollen“, sagt die Berliner Literatur- und Theaterzeitung von 1778.[16] Brandes selbst bestätigt dies in dem bereits zitierten Briefe an Dalberg, während Friedrich Nicolai, als er an Lessing unter dem 13. August 1773 über eine in Weimar erlebte Emilia Galottiaufführung von Berlin aus berichtet, der Märinelli des Brandes nur „leidlich“ gefallen hat: „ob er gleich eher wie ein Kammerdiener als wie ein Kammerherr aussah.“[17]

Ferner Theophan in Lessings „Freygeist“, worüber v. Hagens Magazin (S. 16) berichtet: „Sanftmut, Freundlichkeit und Rechtschaffenheit sind auf seinem Gesichte zu lesen; der Ton seiner Stimme, seine Figur, sein Anstand machen zusammen ein vortreffliches Ganzes. Dergleichen Charaktere wird

Digitized by Google

nicht leicht ein Schauspieler so sehr in seiner Gewalt haben wie Herr Brandes."

Ferner rechnet zu Brandes' besten Rollen: Hofmarschall v. Kalb in „Kabale und Liebe"; der Lizentiat Storr in Bretzners schrecklich abgeschmacktem „Eheprokurator", den er nach Schütze „mit einer lächerlichen Gravität und unter allen von ihm gespielten Rollen vielleicht mit dem verdientesten Beifall gab." [18] Und schließlich der „Gänsezaum" in der „Heyrath Figaro", den er — „wie es nötig war — äusserst karrikaturmäßig" gab.[19] Gut wird Brandes durchgehend als Wachtmeister Werner in „Minna von Barnhelm" und ebenso vorzüglich als Gastwirt Guthard in seinem eigenen Stück „Der Landesvater" bezeichnet. Die hier herausgegriffenen „vorzüglichen" Rollen des Brandes sind zugleich die Repräsentanten des obenstehenden ausführlichen Rollenverzeichnisses. Das gemeinsame Hauptmerkmal dieser Rollen ist: sie erfordern keinen Ausbruch eines hohen Affektes. Zum Teil sind es Karikaturen wie Storr, Kalb und Gänsezaum; zum Teil sind es Menschen von gelassenem Gleichmaß der Gefühle, Menschen, die nie in höchster Aufregung herausplatzen: Marinelli, der kalte Bösewicht, der mit schauerlicher Ruhe spricht und wirkt, oder Theophan, „so tugendhaft und edel als fromm", der stets ruhige, gütige, immer gleichmäßige. Es sind auch Rollen dabei, wo vom Darsteller ein Emporwallen des Gefühls aus siedendem Innern verlangt wird, wie der König im „Hamlet". In solchen Rollen aber wird Brandes als schlecht bezeichnet.[20] Wie paßt in dieses Bild die als gut überlieferte Darstellung des Werner, der temperamentvollen Prachtsoldatennatur mit dem herzlichen Gemüt und dem überquellenden Gefühl? Das soldatisch Steife hat Brandes getroffen; die Herzenstöne des seinem Major treu ergebenen Wachtmeisters, die eine Darstellung von heute nie missen darf und kann, sind einem Brandes nicht zuzutrauen. Die Zeitgenossen aber, groß geworden unter dem friederizianisch-militärischen Regiment, werden das Soldatische als das Wesentliche angesehen haben. Daher erklärt sich die Note „gut".

Alles in allem: sieht man von dem oben als gemeinsam bezeichneten Hauptmerkmal ab, so verbreiten sich die Rollen des Brandes über ein immerhin beträchtliches Feld der Darstellungskunst. Des Brandes Fach läßt sich nicht mit einem entsprechenden Schlagwort der Zeit festlegen. Schütze berichtet in seiner Hamburger Theatergeschichte aus dem Jahre 1768 von Brandes: „er schien damals noch in kein Fach zu passen." Das soll heißen: zu den seinem Alter von 33 Jahren entsprechenden Rollen hat er keine Fähigkeit; im übrigen hat er noch in keiner Hinsicht eine gewisse Reife und

Digitized by Google

Vollkommenheit erreicht, so daß man ihn einem Fache zuweisen könnte. Es ist auffallend, daß in den Gothaischen Theaterkalendern, wo jedes Bändchen im Anhang ein Verzeichnis der existierenden Gesellschaften und Truppen unter Aufzählung der einzelnen Mitglieder und ihrer Fächer enthält, des Brandes Fachbezeichnung fast von Jahr zu Jahr eine, wenn auch geringfügige Änderung erfährt. Nur in den beiden Kalendern von 1780 und 1781 wird Brandes gleichlautend als Vertreter für „Königsrollen, launigte Alte, Charakterrollen, alte Officiere" genannt. Sonst wird er noch als Darsteller für „mürrische Alte", „Raisonneurs" oder „phlegmatische Rollen" bezeichnet. Die „Allgemeine Bibliothek für Schauspieler und Schauspielliebhaber" sagt von Brandes, daß er „verschiedene Rollen sehr zu seinem Vortheil spiele, wohin wir besonders einige Alte rechnen." [21] Auch Döbbelin bestimmt Brandes zu alten Rollen.[22] Er selbst schreibt [23] über sein „Fach": „Charakterrollen, launigte Alte und Officiere sind Rollen, worinn ich Beyfall erwarte." So ist auf die Frage nach dem Fache des Schauspielers Brandes am ehesten mit dem Theaterkalender von 1780 zu antworten: „Königsrollen, launigte Alte, Charakterrollen, alte Offiziere." Denn die erwähnte Verschiedenheit der Fachbezeichnung in den einzelnen Jahrgängen des Gothaischen Theaterkalenders läßt sich nicht mit der schauspielerischen Entwicklung des Brandes erklären; ebensowenig erkennt man aus den gesammelten Kritiken der sechziger bis achtziger Jahre eine schauspielerische Entwicklung.

Die „Hamburger Unterhaltungen", die wir für Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre in Anspruch nehmen, vermissen im Spiel des Brandes Abwechselung, besonders in der „Aktion", was um so mehr verwundere, da Brandes „so gute Einsichten und viel Gefühl" habe.[24] „Überhaupt scheint er uns zu kalt zu seyn" — also von dem Gefühl, das Brandes zugesprochen wird, ist im Spiel nichts gemerkt worden. Ein andermal fehlen ihm wieder „Ausdruck und Gestus" [25] oder, was dasselbe besagt, „er spielt zu steif." [26] Den Mangel an Schmiegsamkeit und Beweglichkeit des inneren wie äußeren Spiels hebt diese Kritik hervor. Danach hat Brandes die Schwerfälligkeit oder das Fehlen der Empfindung nicht durch gezwungene äußere Mache zu beschwingen oder zu erlügen gesucht, folgte nicht, wie es Lessing im dritten Stück seiner Dramaturgie ausdrückt, „dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperlichen Veränderungen bewirkt werden." Wir können hier noch nicht entscheiden, ob Ehrlichkeit oder mangelnde Routine des Schauspielers der Grund dafür gewesen ist.

Von der Darstellung des alten Balanzoni in Goldonis „Lügner" heben

Digitized by Google

die Hamburger Unterhaltungen[27] hervor: „er suchte einen charakterisirenden Ton hineinzubringen, der aber wenig Angenehmes hatte." In demselben Sinne nennt die „Literatur- und Theaterzeitung"[28] seine Darstellung einmal „charaktermäßig", was zugleich heißen soll: dem dichterischen Charakter entsprechend. Dasselbe sagt das „Journal aller Journale"[29] über die Ausführung der Rolle des Kalb in „Kabale und Liebe" aus: „er folgte hinsichtlich Kleidung und Anstand den Winken vom Verfasser", . . . „schien die Idee des Verfassers völlig zu treffen." Brandes spielt demnach soweit wie möglich im Sinne des Dichters, befolgt dessen Anweisungen, scheut aber, wie die oben zitierte Überlieferung von seiner Darstellung als alter Balanzoni zeigt, nicht davor zurück, in eine Rolle selbstschöpferisch etwas „hineinzubringen". In beiden Fällen kommt ein „durchdachtes Spiel" zustande.[30] Die lautgewordene Klage über mangelnde Naivität kann daher wohl berechtigt sein.[31]

Von einem „charakterisirenden Ton, der wenig Angenehmes hatte", berichteten die Unterhaltungen (s. o.). Des Brandes Sprechweise wird sonst als „erträglich" und „sehr verständlich" bezeichnet,[32] ja in Hagens Magazin (S. 6) heißt es: „seine Sprache ist sanft und biegsam. Aber heute (8. Oktober 1771 als Artander in „Codrus") stimmte er den Ton zu einer Tiefe herab, die ihn unverständlich machte." Brandes' Bemühen, durch die Tonfärbung zu charakterisieren, erscheint auch hier verunglückt. Andererseits ist die Stimme es gewesen, die Brandes verhältnismäßig früh zum Bühneninvaliden machte. Auf dieses sein vornehmstes künstlerisches Werkzeug kann Brandes nicht genügend Sorgfalt und Pflege verwendet haben. Das „Journal aller Journale" spöttelt wenigstens über Brandes, den Admiral im „Don Karlos": „Brandes hätte den lächerlichen Übermuth des stolzen Philipp nicht satyrischer demüthigen können. Seine Stimme war so leck, daß ich nicht begreife, wie sich der alte Mann hat retten können." Brandes selbst schreibt in einem Briefe dieser Zeit über sein schauspielerisches Vermögen: „Mit mir wills nicht so auf plattem Wege fort, es hapert an allen Ecken. Noch um ein gutes Drittel Jahre jünger, als unser Vater Fritz in Sanssouci — könnt' ich doch wahrscheinlich noch manche Heldenthat, in meinem Fache, anrichten — aber leyder muß ich jezt sehr oft pausieren, und (ich weiß nicht, ob das Kummervolle Direktionswesen, oder der Burgunder, den ich einst sehr häufig genoß, oder das übertriebene nächtliche Studium in meinen jüngeren Jahren schuld daran sind), genug ich figuriere nicht mehr mit gewöhnlichen Anstande . . ." Iffland findet einen kräftigen Ausdruck für das Aussehen des Brandes dieser Zeit: „Brandes sieht aus wie Herkules

Digitized by Google

Gros Vater zwischen Leben und Tod.“ [33] Dieses Zitat aus einem Iffland-briefe, das nur über das Äußere des Schauspielers Brandes urteilt, ist der einzige Ausspruch eines zeitgenössischen Schauspielers über den Schauspieler Brandes, der zu unserer Kenntnis gelangt ist.

Sonst wissen wir nur von Brandes selbst, daß Döbbelin viel von seiner Kunst hält, daß Ackermann seine Verdienste schätzt; es ist aber nicht gelungen, von Theatergrößen der Zeit Urteile über den Schauspieler Brandes ausfindig zu machen, weder handschriftliche, die wir vor allem in der an Schauspielerbriefen reichen Kestnerschen Sammlung, Leipzig, besonders in den Briefen Friedrich Ludwig Schröders, Seylers, Joh. Mich. Boecks suchten,[34] noch gedruckte z. B. in Biographien eines Iffland, Reichardt u. a. Die von Meyer in seiner Schröderbiographie (I, S. 300) anläßlich der Beurteilung eines gewissen Schauspielers, namens Henke, gemachte Bemerkung: „er besaß auch die nicht beneidenswürdige, vielleicht nur von Brandes übertroffene Fertigkeit, jede Rolle zu erkälten“, gibt nichts Neues, nichts Besonderes, müßte zu ihrer Geltung des näheren ausgeführt sein. Auch in „J. H. F. Müllers Abschied von der k. k. Hof- und Nationalschaubühne Wien“ findet sich nichts über Brandes. Müller ist aber auf seiner Reise 1776 in Dresden mit Brandes zusammengetroffen. Brandes selbst erzählt in seiner Biographie (Bd. II S. 215 f.) davon. Er versichert bei dieser Gelegenheit, daß er damals und noch später des öfteren nach Wien hätte kommen können, nur die Rücksicht auf die Antipathie seiner Frau gegen Wien habe ihn davon zurückgehalten. Sollte Müller aus derselben Rücksicht auf die Frau seines Jugendgefährten diesen nicht in seinen Berichten nach Wien genannt haben? Oder bleibt Müller, indem er Brandes nicht erwähnt, seinem Vorsatze [35] treu, „von Anfängern und Schwachen nichts niederzuschreiben, sondern sich nur mit der Schilderung derer zu beschäftigen, welche das Wiener Theater nur mit Ehre betreten würden?“ Es ist allerdings fraglich, ob in den paar Vorstellungen, deren persönliche Eindrücke Müller nach Wien zu berichten hatte, Brandes mitgewirkt hat. Theaterzettel [36] dieser Zeit sind keine mehr vorhanden; auch sonst ist darüber keine Gewißheit zu erlangen. Jedenfalls hat der schauspielerische Ruf des Brandes nicht so weit gereicht, daß Müller seine Begegnung mit Brandes niederschrieb.

Der Schauspieler Brandes hat sich eben in keiner — auch nicht schlechter — Beziehung so hervorgetan, daß seine Kollegen geglaubt hätten, ihn besonders erwähnen zu müssen. Im allgemeinen ergibt sich aus der Überlieferung über ihn das Urteil, welches die „Denkwürdigkeiten aus dem Leben ausgezeichneter Teutschen des 18. Jahrhunderts“ (1802, S. 639) fällen:

Digitized by Google

„Er war in gewissen Fächern ein guter, aber nicht sehr hervorstechender und großer Schauspieler." Als einen „médiocre acteur" notiert ihn J. Ch. Kestner, der Albert in Goethes „Werther", in seinem Tagebuche.[37]

Gegen diese allgemeine Ansicht vermag ein überschwenglicher poetischer Erguß („An Herrn Brandes bey Eröfnung des Theaters in Leipzig unter seiner Direktion den 22. May 1777")[38] nicht aufzukommen, der Brandes also begrüßt:

„Du, der mit seltener Kunst geschmückt
Uns — durch dein Spiel verführt —
Zu süßen Scherzen bald entzückt,
Uns bald zu Thränen rührt . . ."

Gedichte an und über Schauspieler und Schauspielerinnen sind aus dieser Zeit in großer Menge überliefert.[39] Sie sind aber eine dürftige Quelle für den Forscher, aus welcher er nur mit allergrößter Vorsicht schöpfen darf. Aus dem weichen und reichen Freundschaftsgefühl der empfindsamen Zeit werden sie geboren, Machwerke voll vieler gelehrter Worte und schwerfälliger Phrasen. Sie zeugen mehr für ihre Verfasser, als für die Leute, an die sie gerichtet sind. Für die Kenntnis des Publikums und seiner Empfänglichkeit, sowie seines Verständnisses für die Theaterkunst sind die Gedichte an und über Bühnenkünstler von vorzüglichem Wert.

Der Verfasser unseres Gedichtchens hat keine glückliche Prophetengabe bewiesen. Was er sah, nämlich die Familie Brandes „im Tempel der Unsterblichkeit umkränzt mit Lorbeern ruhn", ist nicht Wirklichkeit geworden.

Edmund Devrients Urteil über Brandes: „er war ein kalter talentloser Schauspieler", hat bedingte Geltung: talentlos nämlich insofern, als Brandes überhaupt in keiner Beziehung eine ausdrückliche Begabung mitbekommen hat. Da er nun aber Schauspieler geworden ist, läßt er es an Eifer und Fleiß in keiner Weise fehlen. So bleibt Brandes nicht Schauspieler, er wird Regisseur, ja Direktor.

„Er hat um das Theater durch sein Talent, durch seine Kenntnisse des Faches, durch seine Thätigkeit für die Aufnahme und Fortschritte desselben, vorzüglich in einem gewissen Zeitalter, bedeutende Verdienste", fahren „Die Denkwürdigkeiten aus dem Leben ausgezeichneter Teutschen des achtzehnten Jahrhunderts" an der bereits zitierten Stelle in der Beurteilung des Theaterfachmannes Brandes fort.

Wir betrachten Brandes als Regisseur.[40]

Der Maßstab von heute darf nicht angewendet werden. Regie k u n s t von heute gegen die Regieführung damals, welch ein gewaltiger Unterschied!

Digitized by Google

Der Regisseur von heute ist die Seele des Kunstwerks. Den vielen Einzelheiten, aus denen sich ein theatralisches Kunstwerk zusammensetzt, gibt er den organischen Zusammenhang. Er sorgt dafür, daß jeder zu seinem Rechte gelange: der Dichter, der Schauspieler, der Techniker in vielseitigster Bedeutung. Der Regisseur übersetzt gewissermaßen die Dichtung in die Theatersprache. Wie er ursprünglich das Dichtwerk verstanden, geschaut und gefühlt hat, also läßt er's auf den Brettern erstehen: Malerei, Plastik, Musik nimmt er der Schauspielkunst zu Hilfe, welche im Sinne der Dichtung und doch selbstherrlich schafft.

Unsere Regiekunst verlangt keinen großen Schauspieler, aber einen Mann, der neben seiner schauspielerischen eine weit verbreitete Veranlagung, eine vielseitige Kenntnis hat.

Der Regisseur von damals hat mehr äußerliche Geschäfte: er ist der Vorgesetzte der Schauspieler, der die Rollen zu verteilen hat, wobei die übliche Fächereinteilung ihre absolute Tyrannis walten läßt, er wählt die Stücke aus. Das Auswählen der Stücke (in der Regel von dem eigens dazu bestellten Dramaturgen besorgt), sowie die Verteilung der Rollen leistet heutzutage der Regisseur als bloße Vorbereitung für das eigentliche Schaffen des Kunstwerks; damals machen diese Vorbereitungen die Tätigkeit des Regisseurs aus. Auf dem Theater selbst übt er in erster Linie eine polizeiliche Wirksamkeit aus: er beaufsichtigt die Schauspieler, hält auf Disziplin und Ordnung.

Der dämpfende oder stärkende Einfluß des Regisseurs auf den einzelnen Schauspieler ist sehr gering; die Zeit der Stegreifspiele, in denen der Schauspieler allein seinen Launen und augenblicklichen Einfällen zu folgen, dabei aber notgedrungen auf seine Partner Rücksicht zu nehmen hatte, ist noch nicht lange vorüber. Neben dem Wert der Erziehung und Heranbildung des jungen Schauspielers[41] tragen diese Stegreifspiele die Voraussetzung zu einem flotten Zusammenspiel in sich. Brandes selbst gehört zu jener Schauspielergeneration, die sich glücklich schätzt „in der schönen Zeit der extemporierten Stücke" herangebildet zu sein. „Im Anfange meiner theatralischen Laufbahn", erzählt Friedrich Ludwig Schmidt in seinen Denkwürdigkeiten,[42] „habe ich noch manchen älteren Kollegen kennen gelernt, der einst in der Stegreif-Komödie gespielt, und Jeder sprach von derselben mit der größten Begeisterung." Der Bericht in Brandes' Selbstbiographie über die Aufführungen von Hanswurstiaden und Stegreifkomödien bei Schuch dient als wertvolle Quelle für unsere Kenntnis.[43] Die durch diese Stegreifstücke geübte und genährte Selbständigkeit des Schauspielers hätte für die regelmäßigen

Digitized by Google

Stücke einen energischen Regisseur sehr wohl gebrauchen können. „Ein verständiger Schauspieler muß nie seine Rolle, wo es nicht nöthig ist, zum Nachtheil aller anderen haben",[44] dafür hätte ein Regisseur wirken sollen. Eine Regie in diesem Sinne gibt es aber damals nur in den allergröbsten Anfängen. In dem Promemoria[45] zur Begründung des Hoftheaters in Gotha unter dem 17. July 1775, worin die Befugnisse des Direktor-Regisseurs Ekhof aufgezählt werden, heißt es unter Punkt 4: Ekhof „hätte die Aufsicht der Schauspieler bey den Proben, daß jeder seine Rolle recht wüßte und gut spielte, und bey neuen Stücken seine Stellung gut und nicht gegen den Sinn des Stückes nähme, zu übernehmen". Über die Regietätigkeit des Brandes haben wir keine beträchtlichen Zeugnisse. Wir wissen: er ist vor seiner Direktionstätigkeit zweimal Regisseur gewesen: und zwar: nach dem Gothaischen Theaterkalender (Jahrgang 1778) in Dresden; nach der Literatur- und Theaterzeitung[46] (von 1783): in Riga. Das Theaterjournal für Deutschland teilt in seiner „Nachricht von der Churfürstlich Sächsischen neu errichteten deutschen Schauspielgesellschaft, welche in Dresden und Leipzig abwechselnd spielen wird",[47] mit: „Herr Brandes schlägt die Stücke vor, vertheilt die Rollen, und besorgt das Engagement der Schauspieler." Brandes antwortet dem Freiherrn von Dalberg[48] von Dresden aus auf die Frage, ob er die Regie in Mannheim übernehmen könne: „Hiervon habe ich zwey Jahre zur Zufriedenheit des hiesigen Hofes und Publikums Beweise gegeben; ich würde solche auch mehr zu meiner eignen Zufriedenheit geführt haben, wenn der Entrepreneur Bandini mehrere Einsicht gehabt und Talente zu schätzen gewußt hätte, wenn der Hof nicht bei Entstehung des Krieges der deutschen Bühne einen wichtigen Theil seiner Unterstützung entzogen hätte." Und in einem anderen Schreiben an Dalberg nennt er es seine „Pflicht als Regisseur, keinem Schauspieler eine glänzende, ihm angemessene Rolle zu nehmen".[49]

Es sind vor allem menschliche Tugenden, die einen Regisseur von damals hervorragend machen. So schreibt Brandes, der des „ewigen Verdrusses" in seinem Amte müde ist, 1778[50] an Großmann: „Ich habe mein Amt als Regisseur längst ausgeboten und aufgekündigt; aber das Einer ein solcher Thor wäre und es übernähme. Man rühmt meine Einsicht, Zartfühligkeit und Geduld und fährt fort mich zu martern . . ."[51]

In den Theatergesetzen der Mannheimer Nationalbühne 1780[52] wird verlangt:

4. Bei jeder Generalprobe sowohl, als auch bei Proben schon aufgeführter Stücke soll ein jeder ohne Rolle probiren und seine Rolle wohl wissen, bei Strafe . . .

Digitized by Google

und 5. Bei jeder Generalprobe eines neuen Stückes soll jeder seine Rolle in ihrem Charakter und wenigstens so spielen, daß man die Skizze von dem zu spielenden Charakter deutlich einsieht, um allenfalls das Fehlerhafte berichtigen zu können. . . ."

Der Blick für die Darstellung des ganzen Stückes, die Rücksicht auf den Gesamteindruck ist gar nicht vorhanden. Nur daß der einzelne Darsteller nicht ganz willkürlich spiele, sei es aus Mangel an Fleiß oder sei es aus Mangel an richtigem Verständnis, werden Proben abgehalten. Brandes hat genau dieselbe Ansicht: „daß der geübte Schauspieler seine Rolle bey der Generalprobe mit eben dem Feuer wie bey der würklichen Vorstellung spielen soll, wird die Direktion wohl nicht verlangen, wenn anders die Hauptsache nicht darunter leiden soll. Wenn der Schauspieler nicht ohne Aufforderung den Umriß seines spielenden Charakter bezeichnet, den Geist seiner Rolle andeutet, so ist er kein Künstler. Dieser bedarf höchstens einer bescheidenen Erinnerung — wenn er je aus Übereilung fehlt; der Anfänger gebraucht Unterricht; er muß eigentlich unter der Aufsicht eines Meisters seine Rolle studieren, sie bey der Generalprobe nach möglichen Kräften ausführen, um seinen Lehrer Gelegenheit zu geben, das noch übrige Fehlerhafte seines Spiels zu verbessern." [53] Der Regisseur Brandes übt sein Amt auf der Bühne als Kontrolleur über das Schaffen des einzelnen Darstellers aus, sonst ist seine Tätigkeit vor allem organisatorischer Art: er setzt ganze Truppen zusammen, begründet z. B. das Dresdener Hoftheater 1777, wo seine Stellung der eines Direktors sehr ähnlich sieht. Über sein Wirken für das Zustandekommen des Theaters in Dresden berichtet er selbst an Dalberg [54]: „Die Errichtung und Herstellung eines guten vollständigen Theaters ist kein Werk von einigen Monathen. Das Theater in Dresden, so in der That glänzend ist, entstand nach und nach. Ich, meine Frau, meine Tochter, Hempel, Thering, Günther waren die ersten, so das Theater gründeten; durch den Ruf herbeygezogen, meldeten sich eine Menge Schauspieler von kleinen Gesellschaften; ich stellte solche auf die Probe und wählte die besten; diesen wurden geringe Gagen gegeben, auch keine Contrakte zugestanden; verschiedene der unbedeutendsten wurden nach und nach verabschiedet, so wie nach und nach bewährte Künstler an ihrer Stelle eintrafen; verschiedene von jenen bildeten sich nach und nach zu brauchbaren Schauspielern und es wurde ihnen ihr Gehalt verbessert; auch einige Anfänger, die Hoffnung gaben, wurden von mir angenommen und durch meinen Unterricht zu Schauspielern aufgezogen und so ward das Werk noch vor Verlauf von Jahresfrist vollkommen. Das Schauspiel begann indeß gleich nach der Gründung; ich

Digitized by Google

wählte anfänglich solche Stücke, zu deren Besetzung nur wenige Hauptpersonen und höchstens 8—10 Schauspieler erfordert wurden. Bei der Auswahl der Stücke durfte ich keineswegs strenge seyn; ich wählte im Gegentheil mit Vorsatz ältere oft sehr mittelmäßige Stücke, um zuvor bey deren Vorstellung die verschiedenen Fähigkeiten meiner neuen Untergebenen kennen zu lernen. Mit dem Anwachs der Gesellschaft wurden auch jene alten Probestücke gegen neue und bessere Schauspiele verwechselt." Wir haben hier gewissermaßen das Programm, nach dem Brandes gehandelt hat: es errät durchaus Besonnenheit und Vorsicht, die auf langjähriger Erfahrung gegründet sind. Paarte sich damit die notwendige künstlerische Fähigkeit, hätten Brandes' menschliche Eigenschaften ausgereicht, auf diesem Programm weiter zu bauen, er hätte wohl einem lebensfähigen Theater vorstehen können.

Aber er sollte „die dornenvolle Laufbahn der Theaterunternehmer nicht ungestraft betreten".

„Zum Direktor einer Bühne schien Brandes nicht gemacht", sagt Schütze,[55] „er war zu gutmüthig, nachsichtig, indolent oder wie mans nennen will; Ernst und Eifer in Betreibung der Sache paßte weder zu seinem Temperamente noch Humor."

Brandes übernimmt in Gemeinschaft mit Klos, der das Ökonomische der Bühne, „nach wie vor mit Treue und Gewissenhaftigkeit, ohne sich weiter zu versteigen", besorgt, Ostern 1785 das Theater in Hamburg. Brandes selbst ist der eigentliche künstlerische Leiter: ihm liegen die Wahl der Stücke, die Rollenbesetzung und Probendirigierung ob. Als Regisseur hat ja Brandes dasselbe zu leisten gehabt, aber hier ist er unabhängiger, selbständiger Entrepreneur.

Das Hamburger Theater ist seit Anfang der achtziger Jahre im schlimmsten Verfall begriffen. Die Direktion Brandes-Klos stellt den Tiefstand und den Beschluß dieser Verfallszeit dar.

Die Überlieferung dieser Zeit spendet vielfältig. Vor allen Dingen besitzen wir aus der Sammlung der Hamburger Komödienzettel, welche die Hamburger Stadtbibliothek von 1779 an in seltener Vollständigkeit birgt,[56] alle Theaterzettel über die Vorstellungen, welche unter Brandes' Direktion stattgefunden haben.

Die Theaterzettel sind ja immer für den Forscher eine herrliche Fundgrube in künstlerischer, in rein historischer, im besonderen auch sozialer Beziehung (wobei an die Notizen auf den Zetteln betreffend die Plätze im Zuschauerraum und ihre Preise gedacht wird).

Digitized by Google

Das Verzeichnis des Personals,[57] welches Brandes unter seiner Oberleitung vereinigte, weist keine Berühmtheiten auf: zum Teil sind's Schauspieler und Schauspielerinnen, die es durch langjährige Routine zu einer guten Mittelmäßigkeit gebracht haben, zum Teil sind es blutjunge Anfänger. Über diese seine Untergebenen hat Brandes weder menschliche noch künstlerische Autorität. Während seines Direktionsjahres wagen fünf Mitglieder, heimlich zu entweichen. Das ist zu viel selbst in einer Zeit, wo der sogenannte Vertragsbruch auch nicht entfernt die weittragenden schlimmen Folgen von heute hat. Die Mitglieder haben eben keinen rechten Respekt vor ihrem Direktor.

Auch bei den Aufführungen waltet Willkür. Von einer Aufführung der „Schauspielerschule", eines Lustspiels des Schauspielers Beil, wird überliefert[58]: „Das Stück gefiel außerordentlich bis in die Hälfte des zweiten Aktes, wo das Tischdecken, Pfeifenanstecken u. dgl. so unverantwortlich in die Länge gezogen wurde, daß das Publikum unruhig ward, daher Unwille, so daß der Rest nicht mehr behagen wollte." In demselben Sinne beklagt sich eine Kritik des „Journals aller Journale"[59] über die Aufführung der komischen Oper „Das Narrenhospital" von Salieri: „Die Sängerinnen hatten das Stück so kastriert, daß nichts als das Skelett oder vielmehr die Feinde wachblieben. Jede der beiden ersten Sängerinnen hatten ihre zwei vorzüglichsten Arien weggeworfen und andere ihren Launen anpassendere, dafür eingeschoben." Die „Ephemeriden" bestätigen[60]: „H. Salieri würde sich zwar verwundert haben, seinen Namen auf dem Zettel zu sehen; und doch so viel fremde Musik . . ."

Unsitten, welche mit ihrer Gefährdung von Disziplin und Ordnung zugleich die künstlerische Darstellung in Zweifel ziehen, stellt Brandes nicht ab, läßt sie sogar überhandnehmen. Während der Vorstellung belästigen junge Herren zwischen den Kulissen mit ihren Artigkeiten die Bühnenheldinnen, und stören überall. Eduard Devrient schildert mit den stärksten Worten den unordentlichen Zustand der Hamburger Bühne dieser Zeit.[61] „Alle Zucht und Ordnung der Bühnenpraxis verfiel, die Schauspieler machten sich die Indolenz und Schwäche der Directoren zu Nutzen, bedienten sich für ihre Erpressungen der gemeinsten Mittel, drohten nicht zu spielen, durchzugehen, thaten das wohl auch mit völliger Vagabundenunbefangenheit." In einer Anmerkung setzt Devrient hinzu: „Der mattherzige Brandes trug die meiste Schuld an dieser Demoralisation durch seine furchtsame Nachgiebigkeit, vergeblich ermahnte ihn Klos: dies Lumpengesindel ohne Aufstand zum Teufel zu schicken."

Digitized by Google

Daß Brandes in keiner Weise die Kraft besitzt, verrottete Verhältnisse abzustellen, wird Devrient zuzugeben sein. Seine Schilderung des Schauspielervolkes entbehrt mir der Belege aus der Überlieferung; es ist zum mindesten stark übertrieben, die Schauspieler in geradezu verbrecherischer Auffässigkeit gegen ihren Direktor zu schildern. Oktober 1785, also mitten im Jahre seiner Direktionszeit, beginnt Brandes' Fürsorge bereits für seine nur bis Ostern 1786 engagierte Truppe: „Ich hätte zwar gern", schreibt er an Großmann,[62] „die Gesellschaft, so manchen braven Künstler in sich faßt, bey irgend einem gutherzigen Fürsten, weiter zu versorgen gesucht — aber fast zweifle ich, daß sich ungeachtet aller meiner Bemühungen, ein solcher finden mögte — herum zu wandern ist meine Sache nicht und so werden wir uns wohl unter einander beurlauben." Die Trennung tut Brandes fast leid. Und im Februar 1786[63] verwendet sich Brandes von neuem bei Großmann, wie er diesmal schreibt, um einige seiner in der Truppe „befindlichen Freunde und geschickter Schauspieler zu versorgen."

Es sind sicher nur vereinzelte Fälle, auf welche Devrients Anarchieschilderung zutrifft.

Das stärkste Band zwischen einem Theaterdirektor und seinen Darstellern bildet immer die künstlerische Betätigung. In diesem Falle ist es ein recht dünner und abgenutzter Faden.

Sehen wir uns das Repertoir an.

Brandes führte 78 Stücke vor, die 195 Spielabende mit 250 Stückaufführungen ausfüllten. Von den 250 verfallen die reichliche Hälfte, nämlich 127 auf das Lustspiel, wärend das Trauerspiel nur 14, das Schauspiel 31, das Familiengemälde 16, die Posse 6, das Lustspiel mit Gesang 2, die Oper hingegen 54 Aufführungen erhielten.

Zur Veranschaulichung blicken wir nach Altona hinüber, wo Schröder mit einer besseren Truppe und ausreichenderen Mitteln von 12. Mai bis 15. August 1785 dem Brandes zuleide Vorstellungen gab. Schröder füllt in Altona 31 Spielabende mit 42 Aufführungen von 25 Stücken an. Auch hier fallen auf das Lustspiel fast die Hälfte (22), auf Schauspiel und Familiengemälde je $^1/_5$ (8), auf das Trauerspiel nur vier Vorstellungen. Eine Oper unterhält Schröder nicht.

Das Lustspiel beherrscht in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts durchgehend die Spielpläne: das zeigt Rudolf Schlössers Arbeit,[64] welche „den Spielplan derer um Ekhof von 1767 bis 1779" darstellt; das zeigt Burkhards Forschung über das Repertoir des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung. Goethe kam dem Geschmack des Publikums

Digitized by Google

so weit entgegen, daß von den 600 Stücken, die er aufführte, das Lustspiel 249, die Oper 104, dazu das Singspiel 31, Trauerspiel und Schauspiel zusammen nur ein Drittel der Vorstellungen ausfüllten. Auch im Weimarer Repertorie steht die Oper an zweiter Stelle.

In Hamburg aber ist die Vorliebe für die Oper von jeher besonders stark.

Das Repertoir der Direktion Brandes zeigt in seiner Übersicht nach den einzelnen Gattungen kein besonderes Gesicht: es paßt zu den anderen, die wir mit ihm verglichen. Die Rücksicht auf den Zeitgeschmack muß es so fügen.

Und doch macht das Repertoire Schröders in Altona einen erfreulicheren Eindruck, weil wir hier Stücke von Autoren finden, die für die große Literaturgeschichte einige Bedeutung haben: hier ist Leisewitz mit seinem „Julius von Tarent", Lessing mit dem Lustspiel „Der Schlaftrunk" vertreten, Gemmingen, Engel, Iffland kommen vor. Schillers „Kabale und Liebe" mit Schröder als alter Miller erlebt in Altona am 12. August 1785 seine Aufführung; Brandes bringt es erst am Schluß seiner Direktion, März 1786, neu heraus.[65]

Zum Teil besteht das Repertoire des Brandes aus recht alten Bekannten, von literarisch höchst geringem Wert: Stücke wie Weisses „Der Teufel ist los" (1759), die junge Indianerin von Champford, Goldoni-Boks „Die verstellte Kranke" aus den sechziger, oder Stücke wie Bertuchs „Elfriede", „Der Faßbinder", die in den siebziger Jahren gern und viel gespielt wurden, erleben unter Brandes in Hamburg nicht nur einmalige Aufführungen. 29 Theaterzettel tragen über der Nennung des aufzuführenden Stückes die Aufschrift: „Zum ersten Male." Das heißt: fast ein Drittel der überhaupt aufgeführten Stücke sind Neuaufführungen für Hamburg. Das ist keine schlechte Arbeitsleistung.

Freilich ist für die Hamburger, die seit Jahren ein rückständiges Theater haben, manches Stück neu, das schon 1780 auf dem Repertoire anderer Bühnen gestanden hat. Die Zahl der Erstaufführungen schrumpft zusammen, wenn wir nur solche von noch nirgends aufgeführten Stücken in Betracht ziehen. Von folgenden Stücken vermochten unsere eifrigen Forschungen keine früheren Aufführungen nachzuweisen:

Die gute Ehe, Lustspiel in 1 Aufzuge n. d. Franz. v. Anton Wall.[66]
Die Eifersüchtige, Lustspiel in 3 Aufz. n. d. Franz. des Jolly.
Die Kirmes oder der Brautwerber, Lustsp. 2 von Anton Wall.
Der alte Junggeselle, Lustsp. in 5 Aufz. n. d. Franz. v. Lambrecht.[67]

Digitized by Google

Robert und Hannchen oder die hat der Teufel geholt, kom. Optte, 2 Aufz. von Plümicke, Composition von Hanke.

Die zwey Gräfinnen, komisches Singspiel 2 aus d. Italiän.

Der Instinkt oder Wer ist Vater zum Kinde, Lustsp. 1 v. Jünger.[68]

Das Weibercomplott oder die vornehmen Bürgerfrauen, Lustsp. 5 n. d Franz. des Dancourt von Jünger.

Der Landesvater, Original-Schauspiel in 5 Aufz. v. Joh. Chr. Brandes.

Jack Splien oder Ich erschieße mich nicht, Lustsp. 1 an.[69]

Das Nänschgen oder Die Zurückkunft aus Amerika, Lustsp. 4 von Chr. Fr. Bretzner.[70]

A La Montpolfier oder die Luftbälle, Lustspiel 2 vom Verfasser der Physiognomie (ist Chr. Fr. Bretzner.[71]

Circe und Ulysses, große heroische Oper in 2 Aufz. n. d. Italiän. Plan bearb. v. J. L. v. H. Musik von Kön. Poln. Capellmeister Romano.

Das Narrenhospital oder die Schule der Eifersucht, kom. Oper 2 Ital. Composition v. Kapellm. Antonio Salieri.

Keine dieser Neuaufführungen stellt einen dauernden, die Mehrzahl sogar nicht einmal einen vorübergehenden Gewinn für das deutsche Theater dar.

Auch das Ausgraben längst vergessener Stücke, die sich zu ihrer Zeit der Zahl der Aufführungen nach nicht lebensfähig erwiesen, bedeutet kein Verdienst um die Hebung des Hamburger, wie des deutschen Theaterrepertoirs überhaupt. Da werden unter Brandes aufgeführt:

Die Maskerade oder die dreyfache Heyrath, Lustsp. 2 n. d. Frzs. des Destouches von Gotter, ein harmloses, nicht mehr zeitgemäßes Werkchen[72] des französischen Komikers, das auch in Gotters Bearbeitung sich nicht die Bühne zu erobern vermochte; in Wien 1776 aufgeführt.

Der Schwätzer, Orig.-Lustspiel 5 Aufz. von Wiedemann[73], von dem durch Legband die Erstaufführung am 28. August 1773 mitgeteilt wird.

Die ungleichen Freunde, Lustspiel 2 Aufz. von Thylo und

Die Wölfe in der Heerde oder die beängstigten Liebhaber, Lustspiel 5 von Stephanie dem Jüngeren,

welche beiden Brandes von ihren Aufführungen in Dresden her kannte. Stephanies Stück[74] war unter Seyler 1775/76 aufgeführt, Thylos sonst unbekanntes Stück den 9. September 1777 in Dresden dargestellt.[75] Ja, das 1755 von Koch in Leipzig nach dem Manuskript aufgeführte einaktige Lustspiel „Der Wechselschuldner" von Romanus[76] holt Brandes hervor und führt es auf. Weshalb? verlangt der Geschmack seines Publikums solche Altertümelei? oder ist Mangel an neuen Stücken? mit nichten; keins von beiden. Vielmehr sind diese Ausgrabungen Rettungsversuche des Direktors Brandes, der diese Stücke durchaus für wert hält dem Theater und Publikum erhalten zu bleiben. Es ist der rückständige Geschmack des Schauspielers, welcher der Alltagsware dauernde Wirkung zutraut. Der Schriftsteller

Digitized by Google

Brandes hat ja von sich die ernste Überzeugung, für die Ewigkeit, jedenfalls nicht für einige schnell verflossene Jahrzehnte geschrieben zu haben.

Ob die genannten Stücke schauspielerisch besonders anziehend und verlockend sind, ließe sich erst nach ihrer genauen Kenntnis entscheiden. Jedenfalls ist die Einstudierung gespielter Stücke schneller und leichter zu bewerkstelligen als die von Stücken, welche von der Theaterkunst noch unberührt, unbearbeitet sind. Daß aber Brandes hier wie seinerzeit bei Errichtung des Dresdener Hoftheaters „mit Vorsatz ältere oft sehr mittelmäßige Stücke gewählt hätte, um zuvor bey deren Vorstellung die verschiedenen Fähigkeiten seiner Untergebenen kennen zu lernen", kann keine Geltung haben, da ihm der größte Teil seiner Schauspieler längst bekannt war.

Als geglückt kann das Experiment des Direktors Brandes nicht bezeichnet werden. Mit der Direktion Brandes verschwinden diese Stücke für immer.

Weit mehr kommt Brandes dem Geschmacke des Publikums entgegen mit Stücken wie: „Die Luftbälle" oder „Circe und Ulysses". Diese Stücke gehören in die Klasse der Ausstattungsstücke. Ihre Theaterzettel deuten dem Publikum im voraus an, was für hohe Genüsse zu erwarten sind. Der Theaterzettel für die Luftbälle z. B. verspricht für den zweiten Akt: „Garten an Wurms Hause mit einer Anhöhe. — Ein Luftball auf einem Gerüste, auf welchem Wurm und Senf abfahren, aber verunglücken. Ein anderer Luftball mit Schiff und Ruder, auf welchem Bland angefahren kömmt und Sophie mit sich fort führt."

Schröder, der 1788 die Luftbälle von neuem in seinen Spielplan aufnimmt, läßt bezeichnenderweise derartige Erörterungen auf den Zetteln fort. Die Rubrik „Veränderungen des Theaters", welche die Direktion Brandes auf den Theaterzetteln beliebt, kennt der vornehme Schröder schon in Altona nicht.

Brandes versucht auf mannigfache Weise das Publikum in sein Theater zu locken, Schröder Abbruch zu tun. Vom 15 ten April bis 15 ten Mai 1785 läßt er italiänische Schauspieler gastieren — ohne Erfolg. Brandes „fängt nun an sich der Kriegslisten zu bedienen gegen Schröder. Erstlich er gab Figaros Hochzeit dreimal in der Woche zuvor, eh' Schröder es geben konnte. Er gab es nach der ächten vom Verfasser allein gebilligten Ausgabe übersetzt, machte einen langen Zettel, worauf (statt der sonst gewöhnlichen Bettelavertissements) alle Decorationen und Verwandlungen des Theaters mit glatten Worten ausgekramt waren, er gab an dem Tage, als Schröder

Digitized by Google

seine Figaros Hochzeit in Altona gab, in Hamburg ein ganz neues Lustspiel „Die beiden Luftbälle", aber bis itzt sind seine Kriegslisten vergebens gewesen. Schröders Name ist zu groß, seine Verdienste zu gegründet, als das Brandes etwas wider ihn ausrichten könnte." [77]

Mit der Kenntnis der Preßstimmen jener Zeit Schröders und Brandes' Unternehmungen im einzelnen zu vergleichen, ist hier nicht der Platz. Es steht fest, der Wettstreit, den Brandes gegen Schröder unternimmt, wegen der Schröderssympathien des Publikums unternehmen muß, geleitet zu keiner Höhe, im Gegenteil, er führt in die Tiefe der Sensationsmache und Ausstattungstheaterkunst mit jahrmarktsmäßiger Reklame.

Eine Verbeugung anderer Art gegen das Publikum ist die Aufnahme des politischen Kannegießer von Hollberg in das Repertoire.[78] Er wird für die Hamburger interessant und unterhaltend gestaltet, indem Lokalsatire hineingearbeitet wird. Journal aller Journale berichtet darüber: „War in Berlin der politische Kannegießer ausgepfiffen worden, so ist er in Hamburg mit ziemlichen Beifall aufgeführt. Es lohnt sich nicht viele Worte darüber zu verlieren. Es war zu langweilig. Die Veränderungen waren nichtssagend. Der ganze Witz des Umarbeiters besteht in einigen ziemlich naseweisen localen Anspielungen, deren Beibehaltung von der Dreistigkeit der Herren Directoren einen größeren Begriff, als von ihrer Beurteilungskraft." [79]

Schröder ließ, so versicherte er Beck, „Stücke absichtlich darum einstudieren, damit sie mißfallen und den Schatten formieren, der hernach die Stücke, von welchen er etwas erwartet, desto glänzender ins Licht heben soll". Auf diese Weise lassen sich die vielen nichtigen Stücke der Direktion Brandes-Klos auf ihre Existenzberechtigung hin nicht erklären; es fehlen die Stücke, welche vor den anderen etwas voraus haben, welche „Glanz" erwarten lassen. Abgesehen von Schiller, Shakespeare und Holberg kommen folgende Autoren, deren Namen einen gewissen Klang haben, unter Brandes zu Worte: Iffland, Gotter, Wagner, Großmann, Romanns, Bertuch, Beil, Bretzner, Jünger, Stephanie, Plümicke, Brandes selbst mit neun Stücken. Die Namen Lessing, Wieland, Goethe, Leisewitz sucht man vergebens.

Daraus, daß Brandes von sich selbst neun Stücke [80] in 15 Vorstellungen aufführte, entsteht ihm kein Vorwurf. Sein Konkurrent bringt in einer viel kürzeren Zeit, vom 12. Mai bis 15. August 1785, ebenfalls neun Stücke von sich mit 20 Aufführungen heraus.[81] Beide, Schröder und Brandes, schreiben ja für das Theater, warum sollten sie zurückhalten, sofern das Publikum Gewähr und Beifall schenkt?

Digitized by Google

Repertoire, Publikum und schauspielerische Darstellung sind aufeinander von bestimmendem Einfluß. Einem anspruchslosen Publikum bietet sein Theaterdirektor anspruchslose Stücke in ebenso anspruchsloser Darstellung.

Die Hamburger schwärmen für glanzvolle Aufmachung, äußeren Prunk und Tand und ohne tieferen Gehalt. Brandes versucht sie zu befriedigen. Eine planvolle Erziehung seines Publikums hat Brandes nicht unternommen.

Die Schauspieler wissen, daß ihre Zuschauer für Äußerlichkeiten besonders zugänglich sind; „sie sehen, daß die Hühner im Landesvater, und der kurze Schlafrock in der Schauspielerschule denselben Jubel und betäubendes Applaudissement einerndten, als ihr durch Ausdruck der Wahrheit und durch Überwindung großer Schwierigkeiten an den Tag gelegtes Talent“;[82] was Wunder, daß sie es an Innerlichkeit fehlen lassen, zumal die Stücke auch nicht gerade dazu verlocken! Das Repertoire ist nicht dazu angetan, zu tieferem Schaffen zu begeistern. Von keinem anderen aber als dem Schauspieler gilt es mehr: „es wächst der Mensch mit seinen höheren Zwecken.“ Brandes stellt seine mittelmäßigen Schauspieler zu wenig vor neue und ernste Aufgaben. Sein Repertoire aus alten und oberflächlichen Stücken nährt mit die Verlotterung und den Leichtsinn in Benehmen und Spiel seiner Darsteller. Die „Kabale und Liebeaufführung, die Ernst und Tiefe verlangt, findet wegen des Eifers ihrer Darsteller allgemeine Anerkennung. So urteilt das „Journal aller Journale“: „Die Vorstellung übertraf im Ganzen die Erwartung, denn dieses Stück, das in jedem den fühlenden Schauspieler verlangt, geht eigentlich über die Kräfte dieser Gesellschaft.“[83]

Eine Tat der Direktion Brandes ist das Gastspiel Ifflands. Ein deswegen von Brandes an Iffland gerichteter Brief[84] läßt erkennen, daß Brandes mit seinen Darstellern neben Iffland in Ehren auftreten wollte und deshalb die Einstudierung der für dieses Gastspiel angesetzten Stücke sehr sorgfältig betrieb.

„Brandes-Klos lassen höchstens vor Schwäche, Indolenz und Planlosigkeit warnen“, also zieht Lebrün[85] den Gewinn aus dieser Zeit. Und in der Tat bedeutet diese Direktion für Publikum und Schauspielkunst keine Förderung; ebensowenig hat sie für die Literatur- und Theatergeschichte etwas vollbracht.

Der Schauspieler Brandes aber hat nach diesem Stück Theatergeschichte, das wir zur vollständigen Kenntnis des Theaterfachmannes aus der Überlieferung schreiben mußten, keine sonderliche Direktionsfähigkeit besessen.

Digitized by Google

Irgend eine persönliche Note ist nicht aufgefunden. Er ist trotz alles guten Willens und Eifers ein durchaus schlechter Direktor des Alltagstheaters. Was der Theoretiker Brandes in seinen „Gedanken über die Errichtung eines Nationaltheaters" 1779[86] niederschrieb: „Die Direktion muß einem Manne von ausgebreitetsten Kenntnissen, von Thätigkeit, Kaltblütigkeit und bewährtem guten moralischen Charakter anvertraut werden" — im ganzen eine recht maßvolle Forderung für die Stellung eines künstlerischen Leiters —, hat er in Praxis nur in sehr beschränktem Umfange zu betätigen vermocht.

Anmerkungen zu Teil II.

1. Brandes, Meine Lebensgeschichte Bd. I S. 166.

2. Brief aus Kestners Sammlung; Leipziger Universitätsbibliothek.

3. Promemoria, datiert: Dresden, 26. Februar 1779; vorhanden in den Mannheimer Akten A I, 2 Nr. 5. Ein Teil davon ist veröffentlicht von Walter: Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters 1899, S. 54; auch bei Koffka, Iffland und Dalberg S. 19.

4. Datiert: Mannheim, 2. Januar 1780; Mannheimer Akten A I, 2 Nr. 64.

5. Datiert: Dresden, 13. Juni 1779, an den Gesandten von Hallberg gerichtet. A I, 2 Nr. 52.

6. Gemeint sind die Schauspieler Meyer und Iffland: „deren Verdienst ich in vielen Rollen nicht verkenne", schreibt Brandes kurz vor dieser zitierten Stelle.

7. A I, 2 Nr. 64 f. 4.

8. A I, 2 Nr. 64.

9. A I, 2 Nr. 74. Wie dieser Plan ausgesehen haben mag, läßt sich aus den fertigen „Theatergesetzen der Mannheimer Nationalbühne 1780" erkennen. Diese sind abgedruckt bei Koffka, Iffland und Dalberg S. 534 f.

Punkt 12 lautet in den Gesetzen kurz und bündig: „Wer eine von Directions wegen ihm zugetheilte Rolle und von Intendance wegen bestätigte Rolle ausschlägt, selbe gar unter einem eitlen Vorwand wieder zurückschickt, und sie zu spielen sich weigert, entrichtet zur Strafe den vierten Teil seiner Wochengage."

10. Hermann Uhde, Konrad Ekhof in „Der neue Plutarch", Leipzig 1876 IV, 122 f.

11. Mitgeteilt von J. Kürschner, Konrad Ekhofs Leben und Wirken, Wien, Pest, Leipzig 1872 S. 58.

12. „Er wird euch allen noch Sand in die Augen streuen", rief Schröder den Ungläubigen zuversichtlich zu; s. Litzmann, Fr. L. Schröder, Hamburg und Leipzig 1890 u. 1894 Teil II S. 105.

13. Brandes schreibt an Großmann aus Hamburg, d. 29. August 1788 (Brief aus der Kestnerschen Sammlung), als er ihm zwei Anfänger Schulz und Schwarz empfiehlt: „Die Reise (von Hamburg nach Hannover) würden

Digitized by Google

sie wohl auf ihre Kosten machen und den Gehalt könnten denn nach dem Verhältnisse des Beyfalls, den sie erhielten, bestimmen."

14. Datiert: Mannheim, 2. Januar 1780. Mannheimer Akten A I, 2 Nr. 64.

15. Lehrreich in dieser Beziehung ist die Zusammenstellung von Widersprüchen in der Beurteilung des Ekhof, wie sie Uhde in seiner Abhandlung über Ekhof „Neuer Plutarch" 1876 IV, S. 197 f. geleistet hat.

16. Chr. Aug. v. Bertram, Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 1778 bis 1784; 1778 XVIII S. 275.

17. Lessings sämtliche Schriften 1840, Bd. XIII, S. 478. Brandes' Kleidung wird auch in Hagens Magazin *) getadelt: S. 11: Brandes als Sir Sambjon in Lessings Sara: „Seine Kleidung im ersten Akt **verrieth einen** Dorfschulmeister, aber keinen wohlhabenden Englischen Edelmann."

Ebd.: als Henotog in Weisses Amalia: sein Anzug war schon wieder lächerlich.

Ebd.: als Parmen in „Orest und Elektra": „sein Äußerliches war der Illusion sehr hinderlich. Überhaupt bemerke ich, daß mit so vielem Geschmack sich dieser Mann in Liebhaberrollen kleidet, so nachläßig, so lächerlich, so schlecht gewählt ist sein Anzug in älteren Rollen, und dieses ist für ihn ein grösseres Hinderniß als er vielleicht glaubt."

18. Schütze, Hamburger Theatergeschichte, S. 567.

19. Journal aller Journale (Hrsg.: Jonas Ludw. v. Heß, Dr. med.) 1786, Bd. VI S. 166. Von Journal aller Journale sind auf der Stadtbibliothek Hamburg vorhanden:

Jahrg. 1786 12 Stücke in 6 Bänden
„ 1787 12 Stücke in 4 Bänden
„ 1788 3 Stücke (Januar—Juni) in 1 Bande.

20. So Pfälzisches Museum, Mannheim 1779: über Hamletaufführung: Brandes als König „gefiel nicht". In Hagens Magazin wird unter dem 8. Oktober 1771 über Brandes als Artander in „Codrus" berichtet: „Die letzte Scene des fünften Aktes mißlang ihm völlig. Dergl. heftige Auftritte sind nicht in seiner Gewalt. Er gleicht darin einem muthigen Rosse, das seinen Reuter abgeworfen, und über Graben und Hecken setzt."

21. Allgemeine Bibliothek für Schauspieler und Schauspielliebhaber. Erfurt 1776. 3 Stck.

22. Unter Berlin d. 30. Oktober 1767 schreibt Brandes an Großmann: „Döbbelin hält viel von meiner Kunst und bestimmt mich zu alten Rollen."

23. Brandes an v. Hallberg: Dresden, d. 13. Juni 1779; in den Mannheimer Akten A I, 2 Nr. 52.

24. Hamburger Unterhaltungen 1768, Bd. V S. 93.

25. ebd. VI S. 543.

26. ebd. V S. 180.

27. ebd. V S. 457.

---

*) A. v. Hagens Magazin zur Geschichte des deutschen Theaters 1 Stck., Halle 1773 (Exemplar selten; eins auf der Universitätsbibliothek Halle).

Digitized by Google

28. Litteratur- und Theaterzeitung 1780; Stck. XXX.

29. Journal aller Journale 1786, III S. 386.

30. Pommersches Archiv der Wissenschaft und des Geschmackes 1783. 1 Stück.

31. Goethe-Jahrbuch XI S. 185 f: Leipziger Theater während Goethes Studentenzeit von Max Herrmann, eine Ergänzung zu Biedermanns Arbeit im Archiv für Litteraturgeschichte Bd. XV S. 81 f.: Verzeichnis der zu Goethes Leipziger Zeit in Leipzig aufgeführten Stücke, sagt als Ergebnis der Studien des Verfassers, die vor allem auf den Hamburger Unterhaltungen fußen: „Joh. Christ. Brandes „wird mitunter als zu kalt und steif, dann aber auch als einsichtsvoller Schauspieler bezeichnet."

32. Chr. Aug. Bertram, Litteratur- und Theaterzeitung 1870, XXX.

33. Aus einem Briefe Ifflands an Dalberg unter dem Datum: Hamburg d. 30. August 1785, also aus der Zeit von Ifflands Gastspiel zu Hamburg unter der Direktion Brandes-Klos; dieser Brief ist vorhanden als Nr. 89 in Lgm. 4830 der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

34. Die Kestnersche Sammlung auf der Universitätsbibliothek zu Leipzig besitzt u. a. von Fr. L. Schröder 34 Briefe aus den Jahren 1776 bis 1793, an Großmann gerichtet; von dem Schauspieler Joh. Mich. Boeck, Mannheim 5 Briefe aus den Jahren 1779 bis 1785 an dieselbe Adresse; ebenso von Seyler 5 Briefe aus dem Jahre 1776.

35. J. H. F. Müllers Abschied von der k. k. Hof- und Nationalschaubühne, Wien 1802, S. 108, wo ein Brief Müllers an Michael Freyh. v. Kienmayer (datiert Hamburg, d. 26. September 1776) mitgeteilt wird.

36. Wittig teilt in seiner Brandesarbeit, Schneeberger Gymnasialprogramm 1899 S. 28 Anm. 2, mit: Aus dieser Spielperiode (Dresden 1776 bis 1778) besitzt die Dresdener Stadtbibliothek noch einen Theaterzettel, der einzige der Seylerschen Truppe, den ich in Dresden auftreiben konnte. Der nächste vorhandene Zettel datiert erst vom 10. Mai 1785.

37. In „Blätter aus dem Werther-Kreis". Herausg. v. Eugen Wolff. Breslau 1894, S. 67.

38. Siehe: Litterarisches Wochenblatt (herausg. v. Chr. A. Bertram in Berlin) 1777, S. 429; das Gedicht ist auch im Gothaischen Theaterkalender von 1781 abgedruckt.

39. Meyer, Schröder I, S. 283 berichtet von der Wirkung des Todes der reizenden Charlotte Ackermann: „Die Trauer war allgemein. Das Unkraut schlechter Gedichte sproßte in allen Tageblättern so üppig hervor, daß es endlich von Obrigkeitswegen untersagt werden mußte."

40. Den Namen Regisseur gebraucht schon Christian Heinrich Schmids Chronologie des deutschen Theaters S. 315: für das Jahr 1771 wird von Wien berichtet: „Herr von Brahm gieng als Gesandtschaftssekretair nach Schweden, und seine Stelle erhielt unter dem Titel Regisseur Herr Stephanie der ältere." Dieser also vielleicht der erste solches Namens!

41. Oskar Teuber, in seinem Buch: Das k. k. Hofburgtheater, Wien 1897, teilt eine Äußerung des von uns schon öfter erwähnten Joh. Heinr. Friedr. Müller mit, betreffend den Wert des Extemporespielens für den Schauspieler: „Ihr (der Irregulären) Vortrag verdiente nachgeschrieben zu werden. Be-

Digitized by Google

sonders von denen, welche die Liebhaberrollen spielten, forderte diese Kunst rastlose Mühe, Übung und Studium; sie trägt — ich weiß es aus Erfahrung — ungemein viel zum richtigen Geberdespiel bei, verlangt Gegenwart des Geistes und Aufmerksamkeit und bewirkt einen wahren, nicht declamatorischen, sondern aus der Natur gehobenen Vortrag." Teuber bemerkt dazu: „Es liegt der Kern einer viel verkannten Wahrheit in diesen Worten eines unverdächtigen Genossen jener kampferfüllten Zeit."

42. Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirektor Friedrich Ludwig Schmidt (1772 bis 1814), herausg. v. H. Uhde. Hamburg 1875. 2 Teile. I S. 12. Vgl. dazu Böttiger; auch F. L. Meyer, Friedr. Ludw. Schröder, Hamburg 1823, I, S. 179, wo er Schröders Zugehörigkeit zur Kurzschen Truppe, „deren Hauptwerk in ungelernten Stücken und komischen Singspielen nach Wälschem Zuschnitt bestand", für eine geradezu notwendige Phase seiner Entwickelung erachtet.

43. Brandes, Lebensgeschichte I, S. 245; mehr noch II, 47 f. wird zitiert von Koberstein in seiner Geschichte der deutschen Nationalliteratur. 5. Aufl. Leipzig 1813. Bd. V S. 281.

44. Lessing, sämtliche Schriften (herausg. v. Lachmann) XII, S. 373. Lessing schreibt so an Nicolai unter 22. Oktober 1772.

45. Mitgeteilt von Rich. Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775 bis 1779. Hamburg und Leipzig 1894 (Theatergeschichtliche Forschungen Bd. IX S. 19 f.).

46. XLII S. 681 f.

47. Theaterjournal für Deutschland 1777, Stück 3, S. 52.

48. Promemoria des Brandes an Dalberg, Dresden d. 16. April 1779. Mannheimer Akten A I, 2 Nr. 44.

49. Erinnert an einen Ausspruch des König Friedrich Wilhelm II. von Preußen' Iffland, dem Berliner Theaterdirektor, gegenüber, den dieser in „Meine theatralische Laufbahn" (Ifflands sämtliche Werke, Bd. I S. 237) mitteilt: „Hüten Sie sich für einseitige Rollenvertheilung, lassen Sie jeden vorwärts gehen. Ich hätte gern, daß auch das letzte Mitglied vom Theater zu Zeiten bemerkt würde."

50. Datiert: Dresden d. 11. März 1778 an Großmann (Brief der Kestnerschen Sammlung, Leipzig).

51. Zur näheren Erklärung der „Martern", die der Regisseur Brandes zu erdulden hatte, sei eine Stelle aus einem Briefe des Schauspielers Friedrich Karl Koch an den Schauspieler Meyer mitgeteilt: Dresden d. 6. Februar 1780 (Brief in den Mannheimer Akten Lit. A I, 2 Nr. 70 — siehe auch Walter, Archiv des Mannheimer Hoftheaters, Leipzig 1899, S. 64). Koch läßt sich über den bekannten Schauspieler Reinecke, des Brandes Nachfolger im Regieamt zu Dresden, aus: „Er regiert wie der Groß-Sultan: Sic voleo sic jubeo. Es ist zum Erbarmen, wie sich die Gesellschaft dabey beträgt — alle murren heimlich — wenn sich einer bey mir beklagt, so tröste ich ihn damit, daß er es an Brandes verdient hat. Das große jus talionis bleibt nicht aus. Für alle Cabalen, die Reinecke den Brandeß hier gemacht hat, um selbst Regisseur zu seyn, kann er am Ende sehr zu kurz kommen . . ."

Digitized by Google

52. Bei Koffka, Iffland und Dalberg, Leipzig 1865, S. 531 f.

53. In den Äußerungen des Brandes über den mitgeteilten Plan zur Verbesserung des Schauspielwesens: Lit. A I, 2 Nr. 74; datiert: 17. September 1780.

54. Promemoria des Brandes an Dalberg unter: Dresden d. 26. Februar 1779. Mannheimer Akten Lit. A I, 2 Nr. 5.

55. Schütze, Hamburger Theatergeschichte, Hamburg 1794, S. 545.

56. Siehe: Katalog der Hamburger Stadtbibliothek: K. D. III S. 90. Darnach sind die Hamburger Komödienzettel von 1779 bis in die Gegenwart vollständig vorhanden; auch aus der Zeit vorher sind wichtige Zettel vorhanden.

57. Nach dem Gothaischen Theaterkalender von 1786 bestand das Hamburger Theater unter Brandes aus folgenden Mitgliedern: Direktion: Brandes, Klos; Musikdir.: Hanke und Hönike; Dekorateur: Achterkirch; Soufleur: Böhlendorf; Kassierer: Lormig. Aktricen: 1. Mad. Brandes, affektvolle, muntere und Charakterrollen, wichtigen Soubretten. 2. Mlle. Brandes, erste Sängerin der Oper, erste zärtliche Liebhaberinnen im Lust- und Trauerspiel. 3) Mad. Dengel Angnesen, Nebenrollen. 4) Mlle. Dohme, Liebhaberinnen im Lust- und Trauerspiel (Anfängerin). 5) Mad. Gatto, erste Liebhaberin im Lust- und Trauerspiel, junge Frauen. 6) Mad. Hanke, zweite Liebhab. im Schau- und Singspiel, naive Rollen. 7) Mlle. Keilholz, d. ältere, erste Sängerin in der Oper (alternirt mit Mlle. Brandes). 8) Mlle. Keilholz, d. jüngere, zweite Sängerin in der Oper, naive Rollen. 9) Mad. Michaelis zärtliche Mütter, Damen von Stande . 10) Mlle. Rätsch, junge Liebhab., naive Bauernmädchen. 11) Mad. Klos, erste Soubrette, junge Frauen. 12) Mlle. Minna Klos, angehende Liebh., Kammermädchen. 13) Mad. Wallenstein, erste kom. Mütter, Koketten und muntere Mädchen. Akteurs: 1) H. Brandes, launigte Alte, Raisonneurs, Karikaturen. 2) H. Beck, erste kom. Bediente, rasche muntere Charakterrollen. 3) H. Borchers, Bediente, Nebenrollen. 4) H. Dengel, erste bürgerliche Väter, kom. und phlegmatische Alte. 5) H. Hatto, erster Baßist der Oper. 6) H. Hardt, Charakterrollen, edle und rasche Väter, alte Officiere. 7) H. Hagemann, Liebhaber, biedere Charaktere (ist glücklicher Anfänger). 8) H. Klos, Karikaturen, ernsthafte und komische Alte. 9) H. Keilholz, erster Tenorist. 10) H. Lambrecht, erste und wichtige Liebhaber im Lust- und Trauerspiel, Helden. 11) H. Michaelis, affektvolle Raisonneurs, Chevalliers. 12) H. Normann, zweiter Tenorist; erste Liebhaber im Lust- und Trauerspiel. 13) H. Rütsch, Nebenrollen. 14) H. Toskani singt in der Oper Hülfsrollen.

58. In den Ephemeriden der Litteratur und des Theaters (Berlin 1785 bis 1787) Bd. II S. 380. Aufführung am 12. Dezember 1785.

59. Journal aller Journale 1785 Bd. 2 S. 180.

60. Ephemeriden der Litteratur und des Theaters 1785 III, S. 154.

61. Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst (alte Ausg.) III S. 154.

62. Brief an Großmann unter Hamburg, d. 13. Oktober 1785 (Kestnersche Sammlung).

63. Brief an Großmann unter Hamburg, d. 13. Oktober 1786 (ebd.).

64. Rudolf Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne 1767—1779, Hamburg 1895; auch Theatergesch. Forschungen Bd. 13.

Digitized by Google

65. Den Hamburgern war Kabale und Liebe von der Aufführung unter der Direktion Zuccarini-Klos, Michaelis 1783—84, bekannt (s. Repertoir im Gothaischen Theaterkalender 1785).

66. In Mannheim 1791 dreimal aufgeführt.

67. Matth. Georg Lambrecht, 1748—1826, ist auf dem Mannheimer Repertoir in den neunziger Jahren, sowie Anfang 1800 mit: die Mitternachtsstunde; die Überraschung nach der Hochzeit L. 5; Unschuld und Liebe L. 2 vertreten.

68. In Mannheim am 6. Mai 1787 aufgeführt.

69. Verfasser: J. G. Dyk; das Stück ist nach dem am 24. Januar 1786 in Mannheim aufgeführt und bis in die neunziger Jahre des öfteren wiederholt.

70. Erlebte nach dem in Mannheim von 1786 an bis 1803 21 Aufführungen; in Weimar unter Goethe 15.

71. Das Mannheimer Theaterrepertoir kennt: „Die Luftbälle oder der Liebhaber à la Montgolfier. Oper in 2 Aufz. von Bretzner, Musik v. Ferd. Fränzl, wurde in der Zeit von 1787—1795 10 mal aufgeführt.

72. K. Schlösser, Gotter (Litzmanns Theaterbibliothek 10) S. 226: das „nur in Wien 1776" aufgeführt, also nicht ganz richtig.

73. Siehe Chronologie des deutschen Theaters S. 214. Nach Paul Legband, der die als Band 1 in den Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte erschienenen Neuausgabe besorgte, S. 306: Anmerkung zu S. 214, 30 heißt der Verf.: Paul Weidmann 1746 bis 1810.

74. „Da das Stück alt, von äußerst unbedeutendem Inhalt und aus bloßen Neckereien von Anfang bis zu Ende zusammengesetzt ist, ganz ohne Plan, ganz ohne Zweck, ganz ohne Auflösung, so würde es mit Recht heißen: seine Augenblicke morden, wenn man dabei Zeit vergeuden will." — Kritik aus „Journal aller Journale Bd. 2 S. 180: zweiter Brief. In Dresden unter Seyler 1775 bis 1776 aufgeführt nach dem Repertoir, mitgeteilt von Prölß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden S. 288.

75. Prölß, Gesch. des Hofth. zu Dresden S. 305; Literatur- und Theaterzeitung 1778 S. 353.

76. Siehe Chronologie S. 115. Regeniter in seiner Arbeit über Romanus (Heidelberger Dissertation 1901) weiß nur von den beiden Aufführungen des Wechselschuldners: 1775 und 1785.

77. Der „Bote aus Eimsbüttel" S. 22; fragmentarisch auf der Stadtbibliothek zu Hamburg vorhanden; wegen seiner oft recht subjektiven Schimpflust — besonders über schauspielerische Einzelleistungen — schon bei seinen Zeitgenossen berüchtigt. „Er scheuet sich nicht auf die unanständigste Art von der Welt verschiedene Mitglieder so herunter zu machen, daß es himmelschreiend ist . . ." so schreibt „Bunte Reihe", eine andere Hamburger Zeitschrift dieser Jahre, über ihn. Vgl. v. Schütze, Hamb. Theatergeschichte.

78. Am 9. März 1786: der politische Kannengießer, Lustspiel in 5 Aufzügen nach dem Dänischen u. Bearbeitung v. Hollberg, für die hiesige Bühne neu bearbeitet.

79. Journal aller Journale Bd. II S. 381 f. Dritter Brief.

80. Unwahr berichtet der „Bote aus Eimsbüttel" S. 2: „Während der Zeit, da er (Schröder) Mitglieder sammelte und ordnete, war H. Brandes,

Digitized by Google

izziger Directeur der Gesellschaft zu Hamburg, so erbost, daß er alle seine Stücke, alte und neue, gedruckte und ungedruckte, mittelmäßige und schlechte . . . nach der Reihe aufführen ließ."

81. Hier hat der Eimsbüttler Bote eher recht: H. Schröder „giebt lauter Stücke, die er traversirt und combabusirt hat."

82. Journal aller Journale 2 S. 180 f.

83. Gerügt wird: die auch heute noch durchweg beliebte Streichung der vierten Scene des dritten Aktes: Ferdinand sucht Luise zur Flucht zu bewegen, Luise will nicht; der erste Grund zu Ferdinands Mißtrauen ist gelegt. „Ein Fehler des Stückes: Ferdinand schien zu rasch zu handeln, ward dadurch nur um so deutlicher." Die Besetzung der am 20. III. 1786 stattgefundenen Aufführung ist folgende: Präsident . . . H. Herdt; Ferdinand . . . L Lambrecht; v. Kalb . . . H. Brandes; Lady Milford . . . Mad. Klos; Wurm . . .H. Michaelis; Miller . . . H. Dengel; Millerin . . . Mad. Beck; Luise . . . Dem. Brandes; Sophie . . . Dem. Nütsch.

84. Datiert: Hamburg, d. 23. August 1785: An Herrn Iffland, berühmten Schauspieler gegenw. in Hannover, vorhanden auf K. Bayr. Hof- und Staatsbibliothek, München: Nr. 30 in Cgm. 4830, dem berühmten Dalbergkodex.

85. Lebrün, Jahrbuch für Theater S. 138.

86. Mannheimer Akten: Lit. A I, 2 Nr. 5; teilweise abgedruckt bei Koffka, Iffland und Dalberg S. 19 f.

2. Brandes der Theaterfachmann nach seinen Theaterstücken.

Das Gesamtergebnis für die Betrachtung des Schauspielers Johann Christian Brandes aus der Überlieferung ist bis jetzt eine mehr allgemeine Kenntnis über ihn. Besonderes und einzelnes kann erst die folgende Erörterung bringen; darin ist der Versuch gemacht, aus Brandes' Werken genauere Kenntnis über sein eigenes schauspielerisches Wirken als über die Praxis der Schauspielkunst seiner Zeit im allgemeinen zu erhalten. Es kommt also darauf an, aus dieses Mannes Schauspielen das Spiel des einzelnen Darstellers herauszuschälen.

Unwillkürlich richtet sich das Augenmerk zunächst auf die Spielanweisungen. „Die Bühnenanweisungen eines Dichters bilden (gleichviel, ob das Stück zur Aufführung bestimmt war oder nicht) einen Gradmesser für die Theaterschulung seiner Phantasie. In ihnen spiegelt sich aber auch das Theater seiner Zeit selbst; die Zumutungen, die der Dichter an eine Aufführung zu stellen wagt oder zu stellen verzichtet, sind Grenzsteine für die Leistungsfähigkeit des Theaters und der Schauspielkunst" [1*]) — in diesem Doppelsinne erscheint Julius Petersen die Betrachtung der Spielanweisungen fruchtbar; und er hat den praktischen Beweis dafür durch seine sehr gründliche Arbeit „Schiller und die Bühne" erbracht.

*) Die Anmerkungen zu diesem Teil sind von S. 87 an aufgezeichnet.

Digitized by Google

An folgende drei Adressen, die auch Petersen in der Einleitung zu seiner Arbeit formuliert, sind die Bühnenanweisungen gerichtet: 1. an den einzelnen Darsteller, 2. an die Bühne mit allen ihren Mitteln (Regisseur, Dekorateur, Requisiteur, Maschinenmeister), 3. an das Publikum.

Für uns kommen in der Hauptsache nur die für das Einzelspiel gültigen Anweisungen in Betracht, Anweisungen, wie sie Diderot auch von dem Dichter, der seine Stücke nicht vorstellen läßt, verlangt; denn „ist es nicht für den Leser ein Vergnügen mehr, wenn er sieht, wie sich der Dichter selbst das Spiel dabei vorgestellt hat?“ [2] Den Komödianten aber will Diderot, wenn er die Pantomime dabeischreibt, sagen: „So declamire ich, so stellte sich meine Einbildungskraft unter der Arbeit die Sache vor.“

„Für das Theater zu schreiben ist ein Metier, das man kennen soll und will, ein Talent, das man besitzen muß“, sagt Goethe zu Eckermann. An den Spielanweisungen wird man dieses Talent zunächst erkennen.

Einzigartig hat Shakespeare es verstanden, den gesamten Schauspieltext der Darstellungskunst mundgerecht zu machen. Ein Shakespearestück nennt Gervinus „eine Zeichnung ohne Farbe; es verhält sich zu der Darstellung wie ein Operntext zur musikalischen Ausführung“. Shakespeare ist von Hause aus selbst Schauspieler. Molière, dessen Gedichte für die Schauspielkunst den besonderen Wert haben, „daß alle ihre Gestalten im Geiste des Dichters auch schon künstlerisch ausgeführt sind, daß der Schauspieler lauter durchgespielte Rollen vorfindet“,[3] ist ein Schauspieler. Shakespeare und Molière haben ihre Stücke nicht nur mit dichterischem Geiste gezeugt, sondern auch mit schauspielerischem Talente geschaffen — was sich bei beiden nicht an den Spielanweisungen, deren sie wenige geben, zeigt. Nicht nur in den direkten Spielanweisungen, auch in der ganzen Anlage der Stücke, ihrer Sprache, in der Beschaffenheit und Durchführung der Charaktere und Situationen, in dem rechten und günstigen Ausnutzen der tatsächlichen Bühnenverhältnisse erscheint das schauspielerische Können und Verstehen des Verfassers. Es gilt zu beantworten, welche Forderungen sind an die Kunst der Menschendarstellung gestellt, welche Mittel vorausgesetzt, wie und wozu angewendet. Der Pulsschlag des schauspielerischen Blutes, der in Schauspielerstücken besonders schlägt, will gehört und verstanden — oder der bloß äußerliche schauspielerische Techniker und Macher will entdeckt und bloßgestellt sein; in jedem Falle wird ein Baustein zur Geschichte der Schauspielkunst herbeigetragen.

Wir beschäftigen uns mit Brandes. Mehr als zwanzig Stücke [4] hat dieser fleißige Autor verfaßt. Nicht alle sind mir bekannt geworden; alle

Digitized by Google

aber, welche aufzustöbern waren, sind auf ihre schauspielerische Qualität hin durchgeprüft worden.

Wir achten zunächst auf die Spielanweisungen. Sie verraten, ob und welche Tonfärbungen, welche Gebärden, Bewegungen und Stellungen der Schauspieler Brandes kannte und angewendet wissen wollte.

Die Anweisungen des Brandes sind nicht im Sinne von Diderot[5] für den Leser zu seinem Ergötzen oder besseren Verständnis gegeben; sogenannte „novellistische“[6] sind unter den sehr zahlreichen Anweisungen der Brandesschen Stücke eine Seltenheit. Großmann, auch Schauspieler und Schauspieldichter, ergötzt in seinem „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ den Leser durch szenische Bemerkungen wie II, 7: „Carmin! laß doch zu, daß der Lieutnant hier blaß werden könne“, oder in derselben Szene: „Wilhelmine wird wissen einen Unterschied in den Verbeugungen gegen die Kammerherrn und den Lieutnant zu machen, denn ich wills ihr nur stecken: sie ist in den Lieutnant verliebt.“ Und sind Inhalt und Form dieser Bemerkungen auch nicht nur von der Rücksichtnahme auf das lesende Publikum geprägt, so sind es doch jedenfalls keine reinlichen Anweisungen für das Spiel. Schlagend aber für Großmanns Art, Spielanweisungen zu geben, ist die Bemerkung, welche er zu der Anweisung „erröthend“[7] setzt: „Ich weiß wohl, daß das Erröten und Erblassen wegen des einmal aufgelegten Carmins, nicht wohl zu machen ist; auch soll es der Schauspieler nicht machen, sondern der Zuschauer soll es nur sehen, dessen Sache es ist: nicht zu sehen, und doch zu glauben.“ Großmann gibt hiermit eine Anweisung, von der er von vornherein weiß: sie ist unausführbar, er richtet sie an den Leser.

Andererseits sind auch die Anweisungen des Brandes keineswegs so beschaffen, daß sie dem Schauspieler direkt und genau das Spiel bezeichnen.

Bei Friedrich Ludwig Schröder heißt es im Lustspiel: „Der Fähndrich“ III, 6: „geht unmutig auf und ab, wird zerstreut, und verliert auf einmal die Erinnerung an den Fähndrich. Unter der Bemühung, die verlorene Idee wiederzufinden, fällt er von einer auf die andere, bis er das Billet an den Fähndrich findet, sich seines Verdrusses erinnert, und wüthend auf und abgehnt.“ Schröder bemerkt noch dazu: „ich schreibe dem Schauspieler keine Ideenfolge vor, er muß sie selbst finden, wenn sie wahr sein soll“; für das Spiel sagt er nur: der Schauspieler „suche so ungezwungen von einer Sache zur anderen überzugehen, daß der Zuschauer sehen kann, wie er auf jede Idee kommt.“[8] Die Darstellungsmittel überläßt Schröder also dem einzelnen Spieler. Solches hat Brandes mit Schröder gemein. Denn er weist nur an, was er ausgedrückt haben will, indem er die Mittel dazu, das Wie wohl

Digitized by Google

als gewöhnlich und üblich vorausgesetzt. An den Schauspieler direkt gerichtet ist von Brandes eine Anweisung in seinen „Komödianten von Quirlequitsch“;[9] er warnt vor Übertreibung. Gewiß, stilistisch genommen haben die Anweisungen auch bei Brandes häufig genug novellistischen Anstrich; denn Relativ- und Kausalsätze sind keine Seltenheit z. B.: „welche die letzten Reden mit angehört hat“ oder „da er sieht, daß“ u. ä.; ja man könnte dahin kommen, sie auch ihrem Inhalte nach als „novellistische“ zu kennzeichnen und in unserem Zusammenhange zu verwerfen. Ich glaube aber doch, Brandes hat solche Bemerkungen nicht für den Leser, sondern für den Schauspieler hingesetzt. Er wendet sich an den Schauspieler, als ob er sagte: du mußt auf irgend eine Art zu erkennen geben, daß du die Reden der sprechenden Personen vernimmst und umgekehrt soll „ohne zu bemerken . . . zu hören“ heißen: du mußt Teilnahmlosigkeit zeigen.

Brandes erinnert in dieser Beziehung an Johann Christian Krüger (Der blinde Ehemann) oder an die von Ekhof übersetzte Mutterschule des Marivaux. Auch hier finden sich keine Anweisungen, die nicht dem Schauspieler etwas geben.

Im dritten Bande seiner gesammelten Werke im Vorbericht[10] spricht sich Brandes über die zwei Arten von Schauspielern, den ernsthaften und den komischen, aus: „Der ernsthafte Schauspieler dringt bey dem Memoriren eines Schauspiels tief in die Seele seines Dichters, sucht die kleinsten Motiven auf, warum er so und nicht anders gedacht hat, macht sich nach und nach das Ganze eigen, tritt in die Stelle des Verfassers, hebt jede Schönheit in seiner Rolle mit Sorgfalt heraus, schlüpft über leere Stellen seines Originals mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit hin, weiß jeden Fehler geschickt zu verstecken, und sogar eingeschlichenen Unsinn im Text, durch seine Kunst in der Deklamation, und einer kleinen Wendung in der Wortfügung in Menschenverstand zu verwandeln. Kurz, der gute Schauspieler ist vermögend, durch die Zauberkraft seiner Darstellung, einem nur mittelmäßigen Schauspiele den lautesten Beyfall zu erwerben“; andererseits „der komische Schauspieler hat schon ein begränzteres Feld, zum Vortheile seines Autors zu wirken. Er hat eine Linie, die er nie überschreiten darf, wenn er seiner Rolle nicht schaden, und statt Beyfall nicht Unwillen erregen will; er muß die Vorschrift des korrekten komischen Dichters gerade als ein Gesetz betrachten, dessen geringste Übertretung unverzeihliche Beleidigung ist; er muß in dem ihm vorgezeichneten Charakter nicht einen Punkt verwischen, noch viel weniger hinzusetzen, wenn er nicht seinen Autor verpfuschen will . . .“ Bei minderwertigen Arbeiten sei er nicht so beengt, „es wird für ihn in

Digitized by Google

diesem Falle verdienstlich, sogar Pflicht, den faden Autor durch seinen eigenen Witz zu verbessern, matt gezeichnete Charaktere durch seine Kunst auszumahlen, auffallender darzustellen . . . Dabei möge er sich aber vor Übertreibung hüten, daß er nicht in „Verbesserungssucht" verfalle in dem Stück eines „torrekten Dichters, der bereits jeden Charakter bis zur äußersten Grenze der Wahrscheinlichkeit herausgehoben, und sein Gemälde bis auf den feinsten Punkt einer Linie vollendet hat." Diese Auslassungen des Brandes werden noch des öfteren heranzuziehen sein; hier sei hervorgehoben: das starke Betonen der Bedeutung des Autors. Schon aus den Kritiken entnahmen wir, daß Brandes bei seinen Darstellungen möglichst den dichterischen Intentionen gefolgt ist. Ebenfalls hier in der Theorie ruft er den Schauspieler zur Beachtung des Autors, zum ernsthaften, dringlichen Versenken in sein Wollen und Können auf.[11] Andererseits kennt Brandes wie kein zweiter die Macht des Schauspielers, weiß, wie dieser durch Übertreibung dem Autor schaden, wie er aber auch aus eigener Kraft und Fülle nützen kann. Von dem Recht des Autors und von der Macht des Schauspielers überzeugt, wird Brandes, der Autor und Schauspieler, in seinen Stücken beiden gerecht. Er gibt Anweisungen überall, wo es ihm als Autor zu seinem rechten Verständnis nötig erscheint, und denkt dabei an den Darsteller, den er durch sie in seinem Spiel unterstützen will.

Aus obiger Äußerung könnte man folgern, daß Brandes in den Schau- und Trauerspielen weniger freigebig mit Anweisungen sei als in seinen Lustspielen; aber das ist nicht der Fall. In allen Gattungen seiner Werke sind reichlich viele und stets bühnengemäße Anweisungen vorhanden. Eine getrennte Behandlung der Anweisungen aus den Trauer- und derer aus den Lustspielen hätte kein besonderes Ergebnis. Jedenfalls ist erwiesen, der Schauspieler Brandes hat bei seinem ganzen schriftstellerischen Tun ein kräftig bestimmendes Wort mitgesprochen, was zugleich den Glauben und die Hoffnung bestärkt, den Darsteller Brandes durch Betrachtung seiner Stücke, im besonderen zunächst der darin befindlichen szenarischen Bemerkungen wirklich und bis ins einzelne kennen zu lernen.

Brandes ist seiner Ausbildung nach als Ekhofschüler zu bezeichnen. Er spricht in seiner Selbstbiographie davon. Diese umfangreiche Stelle soll hier ihrer weittragenden allgemeinen Wichtigkeit wegen wie auch, weil ihre Beurteilung durch Hans Devrient in seinem Buch über Schönemann[12] in diesem Zusammenhange eine Bemerkung erheischt, wörtlich mitgeteilt werden. Brandes berichtet[13] über seinen Anfang bei Schönemann. Nach seiner Aufnahme sei er von Schönemann an „einige der besten Künstler bei seinem

Digitized by Google

Theater" zur Ausbildung verwiesen worden, allein diese hätten keine Zeit oder Lust zur dornenvollen Anfängerausbildung gehabt — wahrscheinlich eben weil ihnen die Schönemannsche Methode, Anfänger auszubilden, zu langweilig und =wierig war. Brandes fährt fort: „Endlich traten ein Paar andre Männer auf, die sich des neuen Lehrlings erbarmten. Der Theatermeister — welcher gemeiniglich, über alle Schauspiele und deren Vorstellungen, sein Kennerurtheil zu fällen pflegte, und nur selten eins ohne Tadel durchschlüpfen ließ — übernahm meinen Unterricht in der Deklamation; und der Balletmeister, welcher auf mahlerische Gesten, Attidüten, Gruppen u. dgl. sein Augenmerk richtete, erbot sich zu meiner Bildung in der körperlichen Beredsamkeit. Jener unterstrich, in den mir zugetheilten Rollen, die Hauptwörter, worauf ich Accent legen sollte; lehrte mich, wie ich nach dem Beispiele des großen Künstlers Ekhof — der ein Mitglied dieser Gesellschaft war — von Zeit zu Zeit die Stimme heben und sinken lassen, bei welchen Stellen ich Gleichgültigkeit oder Theilnahme, Mitleid, Zärtlichkeit u. s. w. äussern; bei welchen ich unwillig, zornig werden oder gar wüthen sollte; welche Gesichter ich bei Ausserungen von Furcht, Hoffnung Liebe, Haß, Verzweiflung, kurz, beim Ausbruch aller möglichen Empfindungen und Leidenschaften, machen müßte; der Balletmeister hingegen unterrichtete mich, meinen Körper mit Anstand zu tragen, und Hände und Füße gehörig zu gebrauchen, um dem was ich zu sagen hätte, Nachdruck und Grazie zu geben. Z. B. Ein Drittheil des Gesichts müsse allemal gegen den Mitspielenden und zwei Drittheil gegen die Zuschauer gerichtet seyn; bey Hebung der rechten Hand, müsse der linke Fuß und bey Hebung der linken Hand müsse der rechte Fuß vorgesetzt werden; bey einer solchen Bewegung der Hände müsse sich erst der obere Theil des Arms vom Körper lösen, bis zu einer gleichen Linie langsam erheben, und dann in der Mitte sanft biegen; hierauf würde der untere Theil, und endlich die Hand in Bewegung gesetzt, welche nun, mit leicht gesenkten Fingern, den Inhalt des vorzutragenden Textes andeuten müsse — dieß nannte er eine Schlangenlinie, oder auch wellenförmige Bewegung. Zugleich müsse sich das Auge allemal nach der Seite, wo die Hand thätig wäre, hinlenken u. s. w. Ich war äusserst lehrbegierig, nahm jeden Unterricht, voll Vertrauen auf die tiefen Kunstkenntnisse dieser Männer, ohne Widerspruch an, und befolgte ihn pünktlich. Welch' eine Karrikatur aus mir wurde, wird die Folge lehren." Brandes berichtet weiter, wie er alsdann in „Cäsars Tod" von Voltaire als „erster Römer" durch rein äußerliches Nachäffen von Ekhofs Sprechweise und mechanischer Befolgung obiger Regeln elenden Schiffbruch litt. Der Zusammenhang läßt keine Untersuchung darüber zu, ob

Digitized by Google

und wie die sogenannte „Schönemannsche Schule“ im allgemeinen wirkte.[14] Läßt man aber, wie Devrient, die von Brandes mitgeteilte Schulung, wenn auch nur als eine Unterweisung in „ersten, äußerlichen, mechanischen Dingen“ gelten, so sehe ich nicht ein, weshalb „größtenteils“ Brandes die Schuld an ihrer unglückseligen Wirkung treffen soll.[15] Der Fluch trifft die Methode, nach allgemein festgesetzten Regeln einen Anfänger heranbilden zu wollen, ohne sein Individuum, seine mangelnde natürliche Begabung zu berücksichtigen. Zudem hätten dieselben Regeln, von einem anderen wörtlich befolgt, denselben Eindruck des „lächerlichen und häßlichen“ hervorgerufen. Hans Devrients Begründung, daß Brandes „selbst ohne die notwendige natürliche Begabung, statt dessen aber voll selbstgefälligem Eigendünkel gewesen zu sein scheint“, ist an sich einseitig, weil sie die Gefahr der Methode nicht genügend betont, hinsichtlich des Eigendünkels von Brandes sogar trügerisch.[16] Diese Ausbildung des Brandes, diese — wie Ekhof sie nannte — „Grammatik der Schauspielkunst“, „auf der sich die eigentliche Erziehung zum Künstler erst aufzubauen hatte“, betont besonders stark das Wirken mit der Stimme.

Ekhof, den Vater unserer Schauspielkunst, rühmen die Zeitgenossen als ersten Menschendarsteller; das soll heißen: er war der erste, der die Schauspielkunst nicht mehr als hohler Deklamator und französierender Kavalier mit Modebewegungen voll gezierter Rundlich- und angelernter Wohlanständigkeit ohne Natur und Charakter betrieb, sondern der sein Ich für die Darstellung der dichterischen Person einsetzte, in ihrem Geist und Körper sprach und sich bewegte. Sein Organ und seine Stimme aber war Ekhofs Hauptwerkzeug dafür.

Auf diesen Ekhof verweist den Brandes seine erste Ausbildung; Ekhof ist der Meister, der dem jungen Anfänger Brandes zuerst nahe kommt, er wird daher für ihn „der Held, dem er die Wege zum Olymp sich nacharbeitet“. Auch Brandes hat von jeher und immer seiner Stimme, der Sprechweise viel anvertraut. Diejenigen Anweisungen, welche der Stimme des Darstellers gebieten wollen, stehen der Zahl nach an erster Stelle. In Stücken der sechziger und siebziger Jahre wie „Der Schein betrügt“, „Der Graf von Olsbach“, „Trau schau wem“, „Olivie“, „Die Mediceer“ u. a. sind sie häufiger als in solchen der achtziger Jahre wie „Rahel“, „Unbesonnenheit und Irrthum“. Es erweckt den Anschein, als ob in seinem späteren und letzten Schaffen der Schauspieler nicht so regen Anteil daran genommen hätte.

In den Anweisungen kennt Brandes Farbe, Stärke, Höhe des Tones, er weiß auch von der Wirkung, welche ein verschiedenes Tempo des Sprechens

Digitized by Google

hervorbringt. So finden sich Anweisungen für die Stärke der Stimme

wie: mit schwacher Stimme; mit starker Stimme, mit gedämpfter Stimme; rufend; schreyt;

für eine verschiedene Höhe:

„läßt nach und nach den Ton sinken" (Unbesonnenheit und Irrthum), „mit sinkender Stimme"; „mit rauher und heiserer Stimme";

für ein gewisses Sprechtempo:

spricht ganz langsam; spricht abgebrochen; schnell; hastig; hitzig; ergreift munter das Wort;

für mannigfache Tonfärbung:

mit verstelltem Sprachton; in seinem natürlichen Sprachton; in einem „ernsten" oder „rauhen" oder „festen Ton"; in einem „scherzenden" oder „sanften" oder „erweichenden Ton"; dazu in einem „beruhigten", „furchtsamen", „spöttischen Ton".

Hierher gehören ferner alle jene Anweisungen, die sich zugleich auch an die mimischen Ausdrucksmittel wenden, welche in der Form eines einfachen Adverbiums, eines mit einer Präposition zusammengesetzten Substantivums oder mehrerer Adverbia und meherer Substantiva „den Seelenzustand und die Stimmung, aus denen der Gesamtausdruck hervorgeht",[17] charakterisieren. In 21 Stücken sind mehr als 80 verschiedener einfacher Adverbia dieser Art gezählt worden. Damit bleibt Brandes erheblich hinter Schiller zurück, bei dem Petersen mehr als 150 solcher Adverbia gezählt hat. Ein gemeinsames Merkmal zeigen die 80 aus den Anweisungen gesonderten Adverbia nicht. Am häufigsten kommen vor: erschrocken; ernsthaft; erstaunt; betroffen; gerührt; lebhaft. Brandes kennt verschiedene Grade der einzelnen Tonfarben, denn er schreibt vor: „etwas unruhig", halb unwillig, ganz betäubt, äußerst erschrocken, innigst gerührt.

Mit Präpositionen zusammengesetzte Substantiva obiger Art finden sich nur vereinzelt wie: mit Nachdruck, mit Wehmut, mit Erstaunen, mit Verwunderung, mit Beklemmung, mit Zwang, mit einiger Empfindlichkeit.

Durch die Mischungen verschiedener Formen sollen, wie auch Petersen hervorhebt, die feineren Tonnüancen bestimmt werden. Es finden sich dieser Art bei Brandes:

mehrere Adverbia:

feurig und entzückt;	weinerlich und vertraulich
zärtlich und empfindlich;	sehr stolz und frostig;
sanft und gerührt;	ängstlich und dringend;
leise und verschämt;	eilig und ängstlich;
laut und verdrüßlich;	gesetzt und nach und nach heftig.

Digitized by Google

Adverbia und Substantiva:

langsam und mit der äußersten Wehmut; etwas freyer und mit Wärme; plötzlich und voller Zärtlichkeit;

mehrere Substantiva:

mit Verachtung und einigem Unwillen;

Adjektiva und Substantiva:

mit einer angenommenen Gleichgiltigkeitt; mit einer angenommenen Empfindlichkeit; mit verbissener Wut; mit dem Ausdruck des tiefsten Schmerzes.

Diese letzte Liste, die nahe an Vollständigkeit grenzt, ist ganz bedeutend kleiner als die von Petersen für Schiller aufgestellte, die zudem nur „einige Proben" mitteilt. Besonders selten, völlig vereinzelt stehen diese Anweisungen in den Stücken der späteren Zeit, ein neuer Beweis, daß bei diesen des Brandes schauspielerischer Sinn weniger beteiligt war. Zeigen die Schillerschen Anweisungen dieser Art durchaus eigene Prägung, die Brandesschen lassen eigenes, besonderes vermissen. Wenigstens hat ein Vergleich mit den deklamatorischen Anweisungen in Großmannschen und Schröderschen Stücken bewiesen, daß hier die gleichen Tonfärbungen verlangt werden, daß wir hier also doch mehr als bei Schiller vor uns haben, was wir suchen: das typisch Schauspielerische. Die zuerst aufgeführten Anweisungen freilich, in denen direkt auf den Ton oder auf die Stimme Bezug genommen wird, also die nur oder rein deklamatorischen Anweisungen konnten bei Großmann und Schröder nur ganz vereinzelt entdeckt werden, Lessing in seiner Sara, die zwölf verschiedene adverbielle Tonanweisungen aufweist, hat keine einzige dieser Art angewendet. Hier ergibt sich also für Brandes eine Besonderheit, die den allgemeinen Schluß zuläßt: der Ekhofschüler Brandes hat zur Menschendarstellung die Stimme in hervorragenden Anspruch genommen. Irgend eine ausdrückliche Bevorzugung dieser oder jener Tonfärbung oder Stimmlage kann nicht festgestellt werden.

Eine erstaunliche Vielseitigkeit und Gewichtigkeit gewinnen die szenarischen Bemerkungen des Brandes dem Auge und dem Blick des Menschen ab. Äußerlich wird dem Auge seine Größe vorgeschrieben: „macht große Augen" zum Ausdruck des Erstaunens; oder der Glanz der Augäpfel hat in Trauer und Scham sich ganz zu verstecken: „mit niedergeschlagenen Augen". Die Richtung gibt dem Blick eine Anweisung an wie: „betrachtet ihn", „sieht nach", „wirft einen Blick auf . . .", „verdreht die Augen". Vor allem findet die enge Verknüpfung des Blickes mit dem Zustand der Seele oder des Hirns eines Menschen starke Berücksichtigung. Ein vielfaches Ausdrucksvermögen wird dem Auge zugetraut: sieht ihn „mitleidig", „bedenk-

Digitized by Google

lich", „zärtlich" oder „voll Wehmut", ja sogar „voll Verwunderung und Dankbarkeit" an. Oder es wird vorgeschrieben: mit einem „gefühlvollen Blick"; mit einem „forschenden Blick"; mit einem „scharfen", „drohenden", „zweifelhaften", „betrübten", „verschämten", „rührenden" Blick; „mit gierigen Blicken" u. a. Am weitesten geht das Verlangen einer Anweisung in den Mediceern (IV, 7): man bemerkt in seinen „Blicken den lebhaftesten Kampf zwischen väterlicher Liebe und Pflicht." Die Mittel, durch welche das Auge innere Vorgänge entäußern kann, sind die Energie und Schnelligkeit des Blickes. Brandes drückt diese in seinen szenischen Bemerkungen nirgends direkt aus. Höchstens ließe sich dafür der öfters vorkommende „starre Blick" anführen. Ein einmaliges Vorkommnis: Alderson, 2. Teil II, 7: „blickt einige Augenblicke wehmütig", ändert nichts.

Schiller macht in dieser Beziehung mit seinen mehr symptomatischen Anweisungen, wie z. B.: „er heftet einen verweilenden Blick auf die Bande" (Räuber I, 6); „mißt ihn mit einem langen Blick" (Fiesko I, 10); „blickt forschend mit rollenden Augen im Saal herum" (Fiesko IV, 10)[18] einen viel schauspielerischen Eindruck.

Stellen wir ferner Vergleiche mit Stücken von Großmann, Schröder, Bretzner, Gemmingen an, so finden wir große Unterschiede ihrer Anzahl und ihrer Art nach. Für das Auge, bezw. den Blick des Darstellers haben jene eine verschwindend kleine Anzahl Anweisungen, und dann liegt in ihnen die Richtung, die Energie oder die Schnelligkeit des Blickes direkt ausgedrückt. Schon rein äußerlich tritt der Unterschied hervor, indem die Anweisungen der letzteren nur mit „sieht an oder um", oder „blickt" gebildet sind.

Lessings Miß Sara hat keine szenarische Bemerkung, die das Auge betrifft; in seiner Emilia Galotti finden sich welche: so I, 4 „die Augen auf das Bild gerichtet"; IV, 7: „blickt wild um sich"; V, 8: „nach einigem Stillschweigen, unter welchem er den Körper mit Entsetzen und Verzweiflung betrachtet." Weil die letzthin erwähnten Schriftsteller das Auge gar nicht oder nur selten in ihren Anweisungen erwähnen, ist nicht gesagt, daß sie die Sprache und das Spiel der Augen für die Kunst der Menschendarstellung nicht kennen. Für Brandes hat aber offenbar das Auge seine besondere und vielsagende Bedeutung. Im Auge liegt für Brandes eine Hauptkraft seiner Gesichtsmimik.

Andere Gesichtsteile erscheinen von den Anweisungen dagegen vernachlässigt. Wo und wie im Gesicht der Eindruck hervorgerufen wird, der durch Vorschriften wie „mit einer untersuchenden", „wichtigen", „entzückten und andächtigen", „beschämten" Miene, „mit einer Miene voll Vertrauen" ver-

Digitized by Google

langt wird, ist aus den Anweisungen nicht ersichtlich. Daß bei diesen verschiedenen Mienen wiederum dem Auge eine beträchtliche Rolle zufällt, erscheint nach der obigen Erörterung als sicher.

Stirnfalten sind bei Brandes nirgends angewiesen.[19] Die vielen Ausdrucksmöglichkeiten des Mundes werden sehr spärlich verwendet, nur die allerelementarsten „mit offenem Munde" oder „ihm den Mund zuhaltend" — also mit geschlossenem Munde finden sich. Den Kopf oder vereinzelte Gesichts- oder Kopfteile betreffend, kommen noch vor: „mit Kopfschütteln", „mit aufgestütztem Kopf", „trocknet sich die Stirn", wohin Schröder vor allem das Mienenspiel verlegt wissen wollte;[20] „kratzt sich hinter den Ohren", „riecht mit seiner Nase in der Luft herum".

Des öfteren wiederholt sich: „sucht sein Gesicht zu verbergen", was meist mit der Hand oder den beiden Händen ausgeführt werden soll, wie es denn auch heißt: „zieht ihm die Hand weg, womit er sein Angesicht zu verbergen sucht."

Die Verwendung der Hände oder Füße ist zum Teil recht mannigfach. „Die Hände vors Gesicht gestemmt", „schlägt sich mit der Hand vor den Kopf", „mit emporgehobenen gefalteten Händen", „die Hände ringend", „winkt mit beiden Händen", „mit zitternden Händen", „klopft sich in die Hände", „klatscht aus allen Kräften" — die übrigen Anweisungen, die sich mit der Hand beschäftigen, sind konventionelle Begrüßungs- und Erkenntlichkeitsformen zwischen zwei Personen: „er ergreift ihre Hand", „küßt ihre Hand" und zwar „feurig" oder „sehr ehrerbietig". Auch für die Finger sind Gesten vorgeschrieben: „indem er mit den Fingern schnippt", allgemein „ein Schnippchen schlagend" oder „den Finger auf den Mund legend". Ferner weisen die verschiedenen Arten des Zeigens: „aufs Herz zeigend", „aufs Ohr zeigend", „auf diesen oder jenen zeigend" auf eine Bewegung der Hand, bezw. der Finger hin. Der Arm wird genannt: „reicht den Arm", „fällt in seine Arme", „sinkt in seine Arme", „umarmt ihn ganz kalt" oder „herzlich". Eine reiche Unterscheidung dieser Bewegungen fällt auf, wie auch ein „stürzt . . .", ein „wirft sich . . .", „sinkt zu seinen Füßen" unterschieden wird.

Wir sind bei den menschlichen Fortbewegungsorganen angelangt. In den verschiedensten Ausdrucksweisen wird gehen gefordert: „geht ab", „eilt ab", „läuft auf und nieder", „kömmt atemlos hervor", „stürzt entgegen", „sich ehrerbietig nähernd", „schleicht auf den Zehen", „schlüpft fort", „wankend", „geht halbschlafend und taumelnd". Demgegenüber der Stillstand, das Ruhen: „bleibt stehen", „setzt sich", „stürzt, wirft sich, sinkt auf einen

Digitized by Google

Stuhl"; „sitzt ganz steif". Ebenso gibt es ein durch die Energie der Bewegung verschiedenes Aufstehen: „steht auf", „springt auf", „richtet sich auf", „rafft sich auf".

Häufig kehrt wieder: „fährt zurück", womit ein plötzliches und derbes Abrücken der einen Person von der anderen gemeint ist; gemildert heißt es: tritt zurück. Eine Trennung der Personen betreffen sonst noch folgende Anweisungen: „reißt sich los", „windet sich los"; die verhinderte Trennung: „hält zurück", „hält mit Gewalt zurück". Hierbei treten Hände, Füße und der gesamte Oberkörper in Tätigkeit. Den Oberkörper lenken szenische Bemerkungen wie: „wendet sich zu", „wendet sich weg", „umwendend" und zwar „sich nachlässig umwendend" und „dreht sich auf einmal herum". Auf den Gebrauch des Oberkörpers in einzelnen Teilen weisen schließlich noch hin: „zuckt die Achsel", „faßt ihn bey den Schultern und wendet ihn gegen die Thüre".

Es ist nicht anzunehmen, daß diese Aufzählung den Gebrauch des menschlichen Körpers durch den Schauspieler Brandes erschöpft. Es kommen die Fälle hinzu, welche der unwillkürliche Gebrauch dieses oder jenes Gliedes herbeiführt. Diesen unwillkürlichen Gebrauch bringen einmal die zu sprechenden Worte, der Text des Dichters hervor; oder aber durch die Tätigkeit eines Körperteiles, welche eine Anweisung vorgeschrieben hat, wird unwillkürlich dieser oder jener andere Körperteil in Mitleidenschaft gezogen.

Wir finden bei Brandes auch Anweisungen für mehrere Körperteile: „sie schwingt die Hände empor mit einer entzückten und andächtigen Miene", oder „steht einige Augenblicke wie betäubt mit gefalteten Händen und niedergeschlagenen Augen".

Was soll nun eigentlich diese ganze fast äußerliche Aufzählung? Sie dient dazu, die Kenntnis von den Mitteln zur Darstellungskunst des Brandes zu erweitern. Hat die Zerlegung und Feststellung seines Charakters offenbart, was für einen Menschen im allgemeinen er selbst für die Theaterlaufbahn mitbringt, so sind wir jetzt dabei, in Erfahrung zu bringen, womit er im besonderen das Spiel zusammensetzt und formt. v. Einsiedel, ein Theoretiker aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts, definiert die Schauspielkunst so:[21] „Die Schauspielkunst ist die Anwendung geistiger und körperlicher Kräfte, vermittelst welcher der Schauspieler eine dramatische Dichtung durch seine Person versinnlicht und belebt, um selbige durch Pantomime und Sprache, zu einer theatralischen Darstellung zu machen." Es ist für die Beurteilung jeder schauspielerischen Praxis wesentlich, ja Grundbedingung, zu wissen, wie wird der Mensch, sein Körper und seine Seele verwertet.

Digitized by Google

Falsch wäre es zu glauben, in der Kunst der Menschendarstellung, welcher der lebendige Mensch mit ihrem Entstehen zugleich gegeben ist, wäre dieser Mensch von vornherein und immer ganz vollwertig benutzt worden. Vielmehr ist es in unserer Kunst wie bei der bildenden Kunst: es stellt eine fortlaufende Entwicklung dar, bis der Mensch in seiner Fülle und Vielheit aufgebraucht und angewendet wird.

Die Betrachtung der Frage, wie verwendet Brandes in seinen Anweisungen den menschlichen Körper, hat folgendes Ergebnis gezeitigt: die Stimme ist das Hauptcharakterisierungsmittel, die Gesichtsmimik wird vom Auge bestimmt. Das beweisen auch Anweisungen, welche zugleich Stücktext sind, etwa Schilderungen, die eine Person von einer anderen gibt, womit dieser anderen ihr Zustand, ihr Aussehen, ihre Bewegung vorgeschrieben ist; so in dem Trauerspiel Olivie[22] III, 5: es wird von Antonio ein Wahnsinnsausbruch der Olivie mit erlebt; er ruft aus: „Was ist das? Welch ein wilder Ton? Ihr Blick — wie starr!" Mit einem Hinweis auf Ton und Blick wird der veränderte Zustand hervorgehoben. Im Verhältnis zu der Menge der Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Gesichtes erscheint die Gesichtsmiik spärlich: Stirn und Nase finden kaum Verwendung.

Engel, der Theoretiker einer späteren Zeit, nennt in seiner Mimik[23] als die sprechendsten Teile des Gesichtes: „Auge, Augenbraunen, Stirne, Mund, Nase."

Brandes repräsentiert eben mit Lessing, Großmann, Bretzner u. a., deren Anweisungen kein Mehr, eher noch ein Weniger in dieser Beziehung eine ältere Stufe der Schauspielkunst.

Die Bewegungen, Gesten, welche Brandes befiehlt, haben im ganzen einen typischen Charakter. Keine wiederholt sich so, daß man auf eine besondere Beliebtheit in ihrer Anwendung schließen könnte. Vielmehr ist ihre Auswahl sehr groß, die Unterscheidung sehr mannigfaltig; man merkt, es weist ein Mann aus der Praxis mit langjähriger Erfahrung an. In seinen allerersten Stücken[24] kennt Brandes keineswegs so viele Arten des Gehens, Sichbewegens, wird der Stimme noch längst nicht die Ausdrucksfähigkeit von später zugetraut. An diese Beobachtung knüpft sich der Gedanke an, Brandes habe eine aufsteigende schauspielerische Entwicklung durchgemacht, was seiner Begabung ein günstiges Zeugnis ausgestellt haben würde — jedoch von „der Schiffbruch", dem ersten größeren Stücke des Brandes, an läßt sich keine Entwicklung verfolgen. Es ist dasselbe Ergebnis, das wir aus der Überlieferung, aus den Kritiken erhielten.

Digitized by Google

Es schließt sich die Frage an, in welcher Beziehung steht nach den Anweisungen bei Brandes Geste und Wort? Bekannt ist der Unterschied von malenden und ausdrückenden Gesten und Gebärden. Jene sind die äußere Beschreibung des Gesprochenen, welche die verstandesmäßige Anschauung des Sprechenden findet, diese der Ausdruck des Wortes, welcher unmittelbar aus dem Inneren, dem Gefühl des Sprechenden kommt. Die Geste kann ferner anstatt des Wortes, ohne seine Begleitung, auftreten. In dieser Eigenschaft führt sie häufig geradezu das Gesprochene fort.

Aus den Anweisungen des Brandes belegen wir diese Arten mit Beispielen:

Malende Gesten, wie z. B. (ein Schnippchen schlagend), zu den Worten „der macht sich nicht so viel draus", werden nicht angewiesen. Sie ergeben sich dem Darsteller von selbst aus dem zu sprechenden Text.

Die Geste ersetzt die Worte: hierher gehören die zahlreichen Fälle, in denen Zeichen des Befehlens oder Verbietens gegeben werden:

(giebt ihr einen Wink sich zu entfernen); (giebt ihr ein Zeichen verschwiegen zu sein).

Häufig führt die Geste einen abgebrochenen Satz fort, wie:

„Unsinniger! sprich oder — (die Hand an den Degen legend) oder „Ja nun muß ich wohl quittiren, aber — (den Finger auf den Mund haltend).

Für die das Wort begleitende Geste, die dem Gesprochenen eine verstärkte Wirkung gibt, seien als bezeichnende Beispiele aufgezählt:

(schlägt sich mit der Hand vor den Kopf) „Ah" [Olsbach; IV, 7];

(klopft hoch in die Hände) „o du theuerstes himmlisches — du Engel von einem Weibe [Hagestolze; III, 5];

(lächelnd die Achsel zuckend) „Ich Ihr Glück beneiden?" [Ottilie; I, 4];

(sich mit beyden Händen das Gesicht bedeckend) „Ich Unsinniger" [Was dem Einen recht ist; III, 8];

(kniet nieder) zu ihren Füßen, Herr beschwöre ich sie — [Fanny];

„Himmlisch Weib! wodurch kann ich so viel Liebe erwidern?" (er wirft sich zu ihren Füßen) [Hochzeitfeyer; V, 7];

„laß mich dich ewig besitzen!" (sie schwingt die Hände mit einer entzückten und andächtigen Miene empor) [Olsbach; V, 2].

Wir kommen zu dem Schluß: Brandes vertritt eine Schauspielkunst, welche von der Bedeutung der Geste weiß. Er verwendet die charakteristische Geste, nicht die, welche vom Gesetz der Schönheit und Wohlanständigkeit diktiert wird, ist also der Geschraubtheit der Schönemannschen Schule mit ihren Tanzmeisterbewegungen entwachsen. Ekhof hat nicht umsonst vor Brandes gewirkt.

Sehen wir zum Vergleich in Krügersche Stücke, „der blinde Ehemann"

Digitized by Google

oder „die Kandidaten“,[25] so werden wir Anweisungen obiger Art vergebens suchen. Zu der Zeit sind eben die Gesten von vornherein vom absoluten Schönheitsgesetz festgelegt. Andererseits lassen die Gesten bei Brandes die Vielseitigkeit und die Bedeutung, die wir bei denen der Ifflandschen Stücke bemerken, vermissen. Im Almanach für das Theater[26] schreibt Iffland: „Gebildete Zuschauer suchen in allem, was vor ihren Augen auf der Bühne geschieht, Zweck und Bestimmheit . . . In Scenen von Gewicht gelten Schritte für Gedanken . . . Ein ausgestreckter Arm, die Bewegung der Hand — ein aufgehobener Finger — kann sehr Bedeutendes und Entscheidendes bezeichnen, wenn diese Seelensprache von jemand, der sie nicht mißbraucht, im geltenden Augenblick von einem andern, der sie aufzunehmen weiß, verwendet wird.“ Das Heer von Regiebemerkungen in Ifflands Stücken ist die praktische Anwendung obiger Ansicht. Im besonderen gibt Iffland den längeren Monologen durch die mimischen Beigaben der Schauspielkunst ihre Wirkung.

Die Betrachtung der Monologe ist für die Frage des Verhältnisses von Geste und Wort sehr fruchtbar.

Die Monologe[27] sind in Brandesschen Stücken zahlreich vorhanden. Wir achten in diesem Zusammenhang auf das Schauspielerische in diesen Selbstgesprächen. Ein guter Teil der Monologe (in „Miß Fanny“ von vierzehn drei, in „Constanzie von Detmold“ von zwölf sogar acht, in „Olivie“ von acht vier, im „liebreichen Ehemann“ von zwölf sieben) haben überhaupt keine Spielanweisungen. Sonst zeigen die den Monologen beigegebenen Regiebemerkungen auffallend wenig Mannigfaltigkeit; „nach einigem Nachdenken“, „nach einiger Pause“ wiederholt sich am häufigsten. An schauspielerischer Aktion wird vorgeschrieben:

(zitternd umhersuchend); (wankend); (hinsinkend) [Schiffbruch I, 5];
(steht auf, geht unruhig auf und nieder, öffnet die Thür und kehrt wieder zurück) [Schiffbruch IV, 11];
(steht auf, geht einige Schritte, setzt sich wieder, schlägt ein Buch auf, aber ohne zu lesen; endlich ruft er aus) [liebreiche Ehemann I, 5];
(geht einige Schritte) [Schiffbruch V, 1];
(wirft sich in einen Lehnstuhl und sagt nach einigem Stillschweigen) [Olsbach V, 9. — Mediccer IV, 4];
(indem er aufsteht) [liebreiche Ehemann II, 2];
(auf und abgehend) [Landjunker V, 11];
(sich überall herumsehend) [Komödianten von Quirlequitsch II, 1];
(sieht ihm nach) [Olsbach I, 4];
(steht mit starr zur Erde gerichteten Blicken) [Olsbach IV, 3].

Die geringe schauspielerische Aktion erklärt sich aus der Art der Monologe im allgemeinen. Reine Affektmonologe sind bei Brandes gar nicht zu

Digitized by Google

finden. In der Hauptsache sind es Reflexions- oder Entschlußmonologe. Die betreffende Person überdenkt das Geschehene und überlegt, was nun zu tun sei. Selbstcharakterisierungsmonologe kommen vor. Bei allen aber liegt der Hauptwert auf dem gesprochenen Wort. Mit Hilfe des Deklamatorischen zeigt z. B. im „liebreichen Ehemann" von Milbach seinen Schmerz, wenn er ausruft (II, 2): „weg Thränen! ihr hindert mich zu denken, und ich muß denken!" Ähnlich im „Grafen Olsbach" (II, 7) der Graf: „Ruhig? Ich? ruhig? Nichts bleibt mir übrig — nichts! Nichts als ein glänzendes Elend! Thränen — verborgene Thränen! Jede Thräne ein Opfer für meine Emilie —". Es ist weniger ein Sprechen im Affekt, als mit dem Affekt aus der Überlegung heraus. Die Gemütszustände, aus denen einzelne Selbstgespräche, meist sogar nur einzelne Sätze in längeren Monologen gesprochen werden, sind vor allem: Unruhe, Ungeduld, Angst; auch Schmerz, Wut; je einmal: Mitleid, Freude. Immer aber ist Reflexion dabei, z. B. Olivie II, 3: „Das Herz tut mir weh". Darauf die betrachtende Frage: „aber was hilft mein Mitleid?" oder Olsbach IV, 3: „Ein heiterer Augenblick! . . . Gutes tun ist eine Wollust, aber durch Wolthaten einen Verirrten zur Tugend zurückführen — ist ein Vorschmack des Himmels! . . . ach, warum kann ich diesen reizenden Gedanken nicht ungestört denken?"

Für so beschaffene Selbstgespräche genügt naturgemäß die oben angeführte mimische Aktion. Mit dem Ton wirkt der Darsteller hauptsächlich. Vielen Selbstgesprächen gemeinsam ist das Anrufen oder -sprechen einer nicht anwesenden Person, was wohl mit lauter gehobener Sprechweise ausgeführt wurde, z. B.:

Olivie III, 9: „Ja! Triumphire nicht zu früh, Ungeheuer!"
Ottilie IV, 1: „ . . . um Dich — durch Dich, Grausamer!"
Olsbach V, 9: „o meine Emilie! Unglückliche Gattin! Nimm diese Thräne — meine ganze Seele weint sie dir!"
ebenso: „Was dem Einen recht ist, ist dem andern billig, I, 7; II, 7 u. a.

Das öfters wiederkehrende: „Ha, Elende!" wäre sehr wohl durch die entsprechende Mimik, Geste oder Gebärde der Drohung zu ersetzen. Bei Brandes aber finden wir mimische Ausdrucksweisen nur allgemeiner Art, wie oben ausgeführt. Der Geste, dem stummen Spiel traut der Schauspieler nicht die selbständige Kraft des Wortes zu.

Ein Beweis dafür sind auch die zahlreichen „vor sich", die Brandes in seinen Stücken anweist.

Gottsched bereits hatte das „vor sich"-Sprechen wegen seiner Unwahrscheinlichkeit von der Bühne verbannt wissen wollen. Bis in unsere Tage hat es sich jedoch erhalten. Wie mag es damals, um glaubhaft zu wirken,

Digitized by Google

gesprochen worden sein? Der Darsteller muß so „vor sich“ sprechen, daß der Zuschauer jedes Wort versteht. Denn in den meisten Fällen hat es Bedeutung für das Verständnis der Handlung oder die Erkenntis des Charakters einer Person. Es muß aber so scheinen, als ob der Gegenspieler nichts hört; und doch kann der Darsteller nicht, mit dem Rücken zum Gegenspieler gewendet, gesprochen haben; denn die Miene, die er macht, muß jener sehen können, wie es z. B. vorkommt, daß eine Person „vor sich lächelnd“ spricht, die andere nur das Lächeln bemerkt: „Sie lachen so schalkhaft“. Außerdem gibt es Fälle, wo der vor sich-Sprechende belauscht wird; es gibt sogar Fälle, wo das vor sich-Gesprochene unwillkürlich von einer anderen Person aufgeschnappt wird.

Bei Brandes erscheint das „vor sich“ häufig als eine Erleichterung für den Darsteller, den Zuschauer deutlich von seinem augenblicklichen Zustand zu unterrichten: „ich zittere“, „ich bin in der größten Verlegenheit“, „bald werd' ich kollricht“ u. a. Eine passende starke Geste oder Gebärde könnte auf natürlichere Art von dem betreffenden Zustand zeugen. Die primitiv-plumpe Art, den Zustand einer Person kenntlich zu machen, indem man sie denselben laut eingestehen läßt, den Affekt nicht in seine bezeichnenden äußeren Merkmale aufzulösen, sondern ihn gewissermaßen durch Namensnennung vorzustellen, bewirkt, daß der Schauspieler sich von außen in den Affekt, die Stimmung hineinspricht, daß er sich nicht aus dem vollen Gefühl heraus äußert. So versichern die Personen bei Brandes: „ich erstaune“, „mich wundert“, „ich möchte rasend werden“, „ich bin ordentlich erschrocken“, „mir wird ganz angst“, „ich bin äußerst besorgt“, „ich bin so unruhig, beängstigt“, „ich bin außer mir“, „ich bin matt, sehr matt“. . . .

Freilich, wenn eine Person von sich bekennt: „ich werde schamrot“, oder gesagt bekommt: „Sie erbleichen“, so ist das ein Mittel, womit dem Zuschauer Erröten und Erbleichen (jene sogenannten vasomotorischen Symptome, über die ja der Einzeldarsteller nur in den seltensten Fällen Herr ist) vorgetäuscht werden können. Ebenso wird, wenn eine Person von der anderen sagt: „du weinst“ oder „Sie wollen nicht trösten und diese Thräne, die aus Ihrem Auge quillt, widerspricht Ihren Worten (Olivie III, 1)“, dem Darsteller seine weinerliche Wirkung auf den Zuschauer wesentlich erleichtert. In der Hauptsache aber wendet hier Brandes eine einfache Geste wie das Augenwischen oder sich wegwenden an: „(sich die Augen trocknen)“, „(dreht sich zurück und trocknet sich die Augen)“; „(sich mit Thränen in den Augen wegwendend)“.

Den Eindruck des Weinens kann der Schauspieler auch mit deklamato-

Digitized by Google

rischen Mitteln, durch Vibrieren der Stimmbänder, durch eine besondere — weinerliche — Färbung des Tonfalles, erreichen. Dafür als Beispiele bei Brandes: „Olsbach" III, 7: Obrist v. Stornfels: „Pfuy! ein alter Soldat, wie ich weint noch! Und ich muß weinen!" Miß Fanny III, 2: „höre deinen weinenden Vater!"

„Rührung war die Seele seiner Kunst und die Thränen sein vornehmstes künstlerisches Requisit", so urteilt Stiehler[28] von Iffland. Von den „stummen und unwiderstehlichen Thränen" aus Lessings Sara Sampson bis zu den vielerlei Arten der Ifflandschen Tränen ist kein allzu weiter Weg. Brandes hilft ihn verkürzen. Er weist nicht nur „zärtliche Thränen" an, sondern der Tränenerguß, das Weinen dient in gleicher Weise dazu, von dem körperlichen und seelischen Schmerz, von Reue, Scham, Mitleid, Angst, Rührung und Weichheit oder Freude des Wiedersehens zu überzeugen. Den Tränen sind in Brandes' Stücken die Frauen so nahe wie die Männer. Das Lachen wird in Brandes' Stücken mit mimischen und deklamatorischen Mitteln bestritten: mimisch: „lächelt", „schmunzelt"; deklamatorisch: „lacht schalkhaft, erzwungen, ängstlich . . ." Die Tonfärbung wird vorgeschrieben:

„ho, ho, ho" (Komödianten von Quirlequitsch I, 7);
„he, he, he" (Trau, schau, wem III, 11);
„ha, ha, ha" (Trau, schau, wem II, 13).

Bis jetzt ist festgestellt, daß die in Brandes' Stücken vertretene Schauspielkunst vor allem mit deklamatorischen Mitteln zu wirken sucht, Geste und Mimik das Gesprochene begleiten, verstärken.

Die häufig angewiesenen Pausen sind zunächst nichts anderes als ein bloßes Unterbrechen im Redefluß, z. B.:

„nach einigem Stillschweigen, da sie sieht, daß der Doktor nicht antwortet" (Hagestolze II, 6),
„nach einer langen Pause, in der sie auf Antwort vergeblich gewartet."

Gibt es allgemein sichere Regeln, wo der Schauspieler in seiner Rede Pausen machen müsse? eine Frage, die Iffland im achten Abschnitt seiner Fragmente erörtert. Böttiger nennt diesen „vorzüglichen Abschnitt" einen Kommentar zu dem, was Ekhof ausübte, aber selbst vielleicht minder bestimmt würde haben lehren können." Dabei waren Ifflands „Pausen nichts weniger als bloß kunstmäßig abgezirkelte Ruhepunkte, in welchen die wankende Seele in die entgegengesetzten oder entfernten Affekte durch ein wild rollendes Auge, ein Auf- und Niederkeuchen der Brust, oder eine andere krampfartige Zuckung übergeht. Sie waren weit mehr das Werk des rascheren Blutumlaufs und der allgewaltigen Selbsttäuschung in dem entscheidenden Momente beym hohen Aufgebote der aufs äußerste gereizten Phantasie."[29] Seit Ekhof

Digitized by Google

also kennt die Schauspielkunst die Pause als künstlerisch höchst wirkungsvolles Mittel: die Pause wirkt an sich, wird nicht ausgefüllt mit äußerlichem effekthaschenden Spiel. Bei Brandes finden wir Beispiele:

Olivie I, 11: „läßt sein Gesicht auf ihren Schooß sinken; Bianka blickt auf beide mitleidig hinab; und es erfolgt eine allgemeine Stille."

In den „Gefahren der Verführung" beginnt die fünfte Szene des ersten Aktes erst (nach einigem Stillschweigen).[30]

Olivie V, 6: „ich empfinde . . . (nach einigem Stillschweigen) nur die Freude".

Gasthof I, 2: (steht einige Augenblicke wie betäubt mit gefalteten Händen und niedergeschlagenen Augen),

ebd. IV, 2: (steht erstaunt ohne etwas zu reden).

Alberson II; II, 7: (blickt Sara einige Augenblicke wehmütig an).

Fürwahr, die Schauspielkunst, welche Brandes' Stücke voraussetzen, ist keine bloße Deklamierkunst, kein bloßes Vortragen von Worten. Vielmehr sind die Worte, die der Darsteller spricht, gleichsam ihm im Augenblick beigekommen, die Gedanken, die er spinnt, eben vor dem Zuschauer aufgetaucht; deshalb unterbricht Brandes die Reden des einzelnen so häufig mit szenarischen Bemerkungen wie: „nach einigem Nachdenken", „nachdem er sich lange bedacht", „nach einiger Überlegung". Mit der Pause gelangt der Darsteller zu einer neuen Stimmung: „nach einem finstern Nachdenken", „nach einigem Nachdenken sehr traurig", „nach einem Stillschweigen sanft und gerührt", „nach einer Pause etwas empfindlich". Wird aber für eine Pause ein Spiel vorgeschrieben, so ist es einfach, unaufdringlich, fein, sanft:

(nach einer kleinen Pause, in der er sie mit einem zweifelhaften Blick betrachtet) [Hageſtolze V, 13];

(wendet sich zu ihr und betrachtet sie; nach einigen Augenblicken, darin er einen harten Kampf zwischen Unwillen und Zärtlichkeit andeutet) [Gasthof V, 13].

Ob Brandes wie sein Kollege Iffland[31] der Pause die Länge eines Atemzuges zuerkannte, ob mehr, ob weniger, ist nicht zu bestimmen — nur so viel, daß seine Pausen verschieden lang sind: er weist kurze und lange Pausen mehr dem Deklamatorischen als dem Mimischen zu Frommen an.

Betrachten wir szenische Bemerkungen, die rein auf ein stummes Spiel gerichtet sind, so fällt auf, wie wenig sie dem Mimiker zu sagen haben. In der Hauptsache schreiben sie Bewegung vor:

Miß Fanny III, 3: (springt auf, läuft dem John entgegen und wirft sich fast in demselben Augenblick zu seinen Füßen).

Miß Fanny V, 5: (bemüht sich aufzustehen, fällt aber in dem Augenblick wieder zurück).

Frau, schau wem IV, 11: (nähert sich mit zitternden Schritten, sucht ihr Gesicht zu verbergen und sagt).

Digitized by Google

Landjunker III, 7: (die Hand vor den Kopf haltend, lebhaft auf- und abgehend).

Hagestolze IV, 16: (er geht voll Wut auf und nieder, ohne auf das zu merken, was der Bediente sagt).

geadelte Kaufmann I: (geht schnell auf und nieder und stampft für Ungeduld mit den Füßen).

Hagestolze V, 3: (der während dieser Reden angstvoll herumgelaufen ist, sinkt endlich ganz entkräftet in einen Stuhl).

Das Auftreten und Abgehen des Darstellers erscheint für solch stummes Spiel besonders geeignet.

Landjunker III, 7: (Chevalier im Hereintreten über die Schwelle stolpernd nimmt die Lorgnette und besieht die Stelle, worüber er gestolpert ist, nähert sich den Frauenzimmern und küßt Lieschen, welche ihm am nächsten steht, die Hand . . . betrachtet beide Frauenzimmer durch die Lorgnette, erkennt seinen Irrthum und hinkt zu Wilhelmine).

Hagestolze V, 9: (kommt atemlos hervor und läuft, ohne zu sehen und zu hören, im Zimmer herum).

Schiffbruch III, 1: (tritt äußerst beunruhigt auf; sieht sich zum öfteren schüchtern um, scheint unentschlossen, geht mit ungewissen Schritten umher).

Medicäer IV, 7: (sieht ihn mit gerührtem Blick an, bald darauf aber bedeckt er sein Gesicht mit beyden Händen und geht schnell ab).

Nirgends ist in Brandesschen Stücken das Auf- und Abtreten der Personen für plumpe Effekthascherei benutzt. In den überwiegend meisten Fällen ist nichts besonderes vorgeschrieben; auch der Text verführt zu keinem äußeren stummen Spiel. Die einzelnen Personen treten auf und gehen ab, die eine schnell, die andere langsam, diese freiwillig, eine andere wird gewaltsam abgeschleppt.

Pathologische Erscheinungen im Menschen wie Ohnmacht, Wahnsinn, auch das Sterben sind in ihrer Ausführung von je ein Charakterzeichen für den einzelnen Spieler wie überhaupt für die Schauspielkunst einer Zeit. Sie sind bei der Erörterung der Frage des Verhältnisses von Geste und Wort heranzuziehen. Hier zeigt sich's: hat Natur, nackte oder erhöhte, dem Darsteller als Vorbild gedient; kommt es ihm darauf an, getreu, schön oder aufdringlich schaurig zu wirken.

Lessings Lob auf die sterbende Sara der Madame Hensel hatte zur Folge, daß die Bühnenkünstler mit besonderer Aufmerksamkeit den Tod darstellten. Der Tod auf der Bühne ist im achtzehnten Jahrhundert fast immer ein gewaltsamer: Gift und Degen- und Dolchspitze führen ihn herbei. Die Aufgabe, einen in verzehrender Krankheit absterbenden Menschen darzustellen, brachte umfassend erst die naturalistische Dichtung des neunzehnten Jahr-

Digitized by Google

hunderts. Der Tod des Greisenalters als Abschluß eines tatenreichen Lebens findet sich bei Goethe und Schiller, nachdem Shakespeare auf der deutschen Bühne Fuß gefaßt hatte. Bei Brandes findet sich der Gifttod in den Trauerspielen: „Olivie" und „Ottilie"; der Tod durch Dolchstoß in den Trauerspielen: „Miß Fanny" und „Rahel". In dem Trauerspiel „Alderson", Teil 1, stirbt Charlotte an Herzeleid und übergroßem Schmerz an dem Fall ihres heißgeliebten Gatten auf dem Schlachtfeld. Vielleicht ist Brandes durch den Roman, nach dessen Vorlage er das Stück verfaßte, zu dieser Todesart gekommen. Gemeinsam ist allen: Das Sterben vollzieht sich nicht plötzlich, sondern in mehr oder weniger langsamem Zuge. Mit der Darstellung des Sterbens ist dem Schauspieler oder — da die Sterbenden mit einer Ausnahme auffallenderweise weiblichen Geschlechtes sind — der Schauspielerin die Möglichkeit eines gegliederten Spieles gegeben.

Unbewußt haben Ottilie in „Ottilie" und Bardonia in „Olivie" den Gifttrank genommen. Plötzlich meldet sich ihnen das erste Anzeichen:

Ottilie (fährt plötzlich auf): „Ach, was ist das? welche Empfindung? (sich die Stirn trocknend): Eine Angst — eine Beklemmung?"

Bardonia (sinkt auf einen Stuhl): „was ist das? Mein Herz! meine Brust!"

Bei Bardonia tritt die Kraft des Giftes wirkungsvoll hervor, als sie vergeblich versucht, sich nochmals in die Höhe zu raffen: (die Wut bemeistert sich ihrer; sie will sich aufrichten, und auf Olivien zueilen, fällt aber wieder zurück).

Feinere leichtere Mittel braucht die Darstellung des langsamen Todes der Ottilie, der sich über vier Auftritte hinzieht: („durch Gebehrden giebt sie ihr Übelbefinden zu erkennen"), während sie angespannt und aufgeregt handelt und spricht — allmählich („mit etwas geschwächter Stimme"). („Empfindet von Zeit zu Zeit die immer stärker zunehmende Wirkung des Giftes, sucht aber den Schmerz so viel möglich zu verbergen"), weist Brandes an. Dieses zeitweise Empfinden wird nicht mit rein mimischen Mitteln dargestellt, etwas plump versichert Ottilie nach und nach, den Fluß ihrer Rede unterbrechend:

„ich befinde mich krank — sehr krank!"

„(vor sich) sonderbare nie gefühlte Empfindungen . . ." „ich bin sehr entkräftet".

„(vor sich ihr Gesicht verbergend) ein neuer Anfall . . .! Es brennt durch alle Adern . . .! (sich auf Adelheid stützend).

und schließlich, nachdem sie in einem Wutanfall die Anspannung der letzten Kräfte offenbart hat:

„(äußerst heftige Verzuckungen und sinkt)."

Sie wird auf einen Stuhl geführt; die Umstehenden beobachten die

Digitized by Google

Wirkung. „Ihre Gesichtszüge sind entstellt! Ihre Lippen sind blaß: Ihre Augen stehen starr! Der ganze Körper ist in konvulsivischer Bewegung . . ."

Die Darstellung verharrt eine Weile im stummen Spiel, bis sie mit Hilfe der Sprechweise von abgebrochenen kurzen Sätzen, dann einzelnen Wörtern in die letzte Phase eintritt:

„Zu spät! Schon nähert sich — der letzte Augenblick . . . (ihren sterbenden Blick auf Theresen richtend) Ich hab' eine Tochter — meine Rosalie — Erbarmen Sie sich — der Verlassenen . . .! Adelheid! — Freundinn — auch Sie! Gott! Gott — erbarme sich meiner! (mit einem Blick des tiefsten Schmerzes) Ottomar . . .! Undankbarer . . .! Ach! (sie stirbt)."

Im Trauerspiel „Rahel" fordert der Tod der Titelheldin, welche erstochen wird, eine breite Darstellung. Nach dem Dolchstoß sinkt Rahel unter dem Aufschrei „Verräther! — Weh mir!" auf die Stufen des Thrones, erholt sich etwas, um ihren Mörder zu verfluchen, dem herbeigeeilten Geliebten, Alphonso, noch letzte Mitteilungen zu machen: „Ich sterbe, Alphonso! Deine Liebe ist mein Verbrechen — das Volk mein Richter — Ruben mein Mörder — Fernando Dein einziger Getreuer —! Er wollte mich retten — oder — mein Stolz — mein Mißtrauen — Gott! Erbarmen —! Alphonso!" (stirbt). Es ist lediglich die Sprechweise, ein abgerissenes Hervorbringen der Worte — wie die Interpunktion, der sich ständig wiederholende Gedankenstrich, andeutet —, womit der Darsteller der Brandesstücke das Sterben zu charakterisieren hat. Daneben ist der Ausdruck des Auges besonders beteiligt. Der Blick des Sterbenden wird ausgenutzt, sei es, daß er sich wehmutsvoll an die Zurückbleibenden wendet, sei es, daß er erregt wird von Wahnvorstellungen des Sterbenden, der die Schauer des Todes schaut; so „Miß Fanny": William stirbt: „Ja! — jetzt! jetzt kömmt er, — der grausame Augenblick! — Willkommen! — Qual! — die mich unendlich treffen wird! Weh! — Ich sehe den schrecklichen Richter! — Er reißt mich zu einem Abgrunde — voller ungeheurer Furien! Wie sie mir entgegenheulen! — Weg! Ihr zerreißt mich! — Ha! — Jetzt stößt mich seine Hand zu ihnen hinab! Wehe mir! — Ach Gott! — Gnade! Ha! (stirbt)." Die Überwindung des Menschen durch den Allherrscher Tod, wortlos, gewaltig still und kalt, bringt Brandes nicht auf die Bühne, auch nicht den blitzesartigen Todesschlag — als ob er diesen Todesarten keine Wirkung zutraut, in ihnen keine Darstellungsmöglichkeit wittert. Der Worte kann seine Schauspielkunst hier nicht entbehren.[32]

Die Ohnmacht wird häufig von Brandes angewendet: so Gasthof I, 14 und 15; IV, 12; Medicäer V, 5; Ottilie II, 9; III, 7; IV, 2; Olivie

Digitized by Google

I, 11; V, 6; geadelte Kaufmann III, 14: eine fingierte Ohnmacht. Als „die Folge einer heftigen Gemütsbewegung" begründet in „Olivie" I, 11 Bianca die Ohnmacht der Olivie. Immer wenn — es sind stets weibliche Personen — die Empfindung des Schmerzes oder der Freude aufs höchste gestiegen ist, drückt sie sich in einem lautlosen Zusammensinken aus. Die Ohnmacht, eine erschlaffende Bewegung des ganzen Körpers, verwendet Brandes als einfaches Mittel, das völlige Aufgehen im Affekt darzustellen.

Der Anfall von Wahnsinn, den Olivie in dem gleichnamigen Trauerspiel hat (III, 5), wird in der Hauptsache mit deklamatorischen Mitteln bestritten. Auf dem Stuhl sitzend schaut ihr starres Auge Wahngebilde: „Halt! Sieh — dort . . . die Furie . . .! Wie sie herbeyschleicht . . . Ach! Jetzt — jetzt ereilt sie ihn — umschlingt ihn! (laut schreyend) Leontio! Sieh — sieh! Wie zärtlich sie ihn in ihre Arme schließt . . ." (aufspringend) „Zurück, Verrätherin! Zurück! Er gehört mir zu!" Es ist bezeichnend für den Schauspieler Brandes, daß der von ihm hier erwartete Wahnsinn im Schauen von Wahngebilden besteht (vgl. S. 63 und 66).

Auch nach den letzten Betrachtungen ergibt sich: das Wort hat vor der Geste, vor der Mimik den Vorrang. Brandes ist eng an die Ekhofgeneration anzugliedern. Er durchlebt mit den siebziger und achtziger Jahren allerdings eine Zeit, in welcher die Bedeutung der Pantomime für die Schauspielkunst begriffen, ja überschätzt wird.

Bei Diderot[33] bereits stehet geschrieben: „ich habe gesagt, die Pantomime sei ein Stück des Drama, der Verfasser müsse sich ihrer ernstlich befleißigen . . . Der Gestus müsse oft anstatt der Rede hingeschrieben werden. Ich füge noch hinzu, daß es ganze Scenen giebt, wo es unendlich natürlicher ist, daß sich die Personen bewegen, als daß sie reden."

Schröder empfiehlt Franz Riccoboni, der seinen Paragraphen über das stumme Spiel mit folgendem Satze einleitet:[34] „Das schätzbarste bei einem Schauspieler ist das stumme Spiel."

Und am Ende des Jahrhunderts legt der Theoretiker von Einsiedel in der Einleitung seiner Theorie[35] den Wunsch nieder: „Wir sollten recht viele Stücke besitzen, wo die meiste Wirkung allein auf dem Spiel beruht; wo die richtigsten Situazionen durch einen Blick, durch einen Geist, durch ein Schweigen herausgehoben werden; und wo der mimische Künstler der Worte gleichsam entrathen und mehr auf seinen eigenen Füßen stehen lernte. Dann würde der oft einsylbige Dialog in unseren neuen Schauspielen, der dem Zuschauer so angenehm ist, auch dem Schauspieler zureichend und willkommen seyn. Denn ein für die Vorstellung bestimmtes Stück hat nur so viel Worte

Digitized by Google

nöthig, als die zusammengestellte körperliche Aktion zu Exponenten bedarf — alles übrige sind Anforderungen an die Kunst des Schauspielers."

Als Einsiedel solches schrieb, erfreuten sich Ifflandsche Stücke der allergrößten Beliebtheit; in diesen finden sich ganze pantomimische Szenen.

Brandes aber hat selbst der Pflege der Pantomime Vorschub geleistet, indem er mit seiner „Ariadne auf Naxos" dem Duodrama in Deutschland große Verbreitung verschafft hat. Durch das Duodrama aber ist der Schauspielkunst die Aufgabe gestellt, ganze Musiksätze pantomimisch zu begleiten.

Andererseits wieder gibt gerade Brandes in seiner Ariadne z. B. einer wirkungsvollen Deklamation schönste und reichste Gelegenheit.[26]

„Wie nothwendig ist es nicht, daß diejenigen, welche die Schauspielkunst ausüben und Komödianten sein wollen, sich um die Mittel bekümmern, die ihre Bemühungen erleichtern, und wodurch sie in ihrer Kunst vollkommen werden können. Die Schauspielkunst ist: durch Kunst der Natur nachzuahmen, und ihr so nahe kommen, daß Wahrscheinlichkeiten für Wahrheiten angenommen werden müssen, oder geschehene Dinge so natürlich wieder vorstellen, als wenn sie jetzt erst geschehen. . . . Bevor wir aber die Seelenkräfte eines Schauspielers in Erwegung ziehen, wird es nöthig seyn, Betrachtungen über die mechanischen Theile der Schauspielkunst anzustellen, und in den künftigen Sitzungen unser Augenmerk auf folgende Dinge zu richten, nemlich: (a) auf die Schauspiele, (b) auf das Theater und dahin gehörigen Theile, (c) auf die Schauspieler, und endlich (d) auf die Vorstellungskunst." Dieses Zitat aus der einleitenden „Anmerkung",[27] welche der große Ekhof in der zweiten Sitzung seiner nur zu kurzlebigen Akademie am 2. Juni 1753 hielt, und die modern anmutet, geleitet unsere Betrachtung vorwärts. Zu „den mechanischen Teilen" der Schauspielkunst, deren Kenntnis der Altmeister fordert und verbreiten will, gehören Maske, Kostüm, Requisiten. Durch diese wird der Schauspielkunst, im besonderen dem Schauspieler die Fähigkeit: „durch Kunst der Natur nachzuahmen, und ihr so nahe zu kommen, daß Wahrscheinlichkeiten für Wahrheiten angenommen werden müssen, oder geschehene Dinge so natürlich wieder vorzustellen, als wenn sie erst jetzt geschehen."

Maske, Kostüm und Requisiten vermögen die Schauspielkunst zur äußeren Individualisierung. Und wenn jetzt nach ihrem Vorhandensein bei Brandes, spez. in den Anweisungen der Brandesschen Stücke geforscht wird, so stoßen wir damit auf die Frage: wie steht es mit der äußeren Individualisierungskunst bei dem Darsteller Brandes?

Digitized by Google

„Lavaters Physiognomik sollte das erste Buch in jeder Theaterbibliothek seyn. Nichts ist für den Schauspieler wichtiger, als die Gesichter verschiedener Karaktere zu kennen und Lavater kann, muß hier der Führer sein.“ [38] Dieser Forderung Reichards ist in Wirklichkeit kaum entsprochen worden. Petersen [39] hat recht: von einem Einfluß Lavaters auf die Schauspielkunst kann schon darum nicht die Rede sein, weil „die Physiognomischen Fragmente“ zu wenig Belehrung und Anregung für den Schauspieler enthalten. Insofern aber besteht der Satz Reichards aus dem Jahre 1779, als er auf eine Charaktermaske Anspruch erhebt. Ob in den funfziger, sechziger Jahren der Schauspieler auch nur annähernd die Charaktermaske im Sinne von heute gekannt, ob es ihm Notwendigkeit schien, seine äußere Gestalt durch künstliche Mittel für die zu spielende Rolle geeignet zu machen, erscheint sogar im besonderen zweifelhaft, im allgemeinen nicht. Schröders Erzählung [39] von Ekhof: „So fehlerhaft gebaut war sein Körper, daß römischen und türkischen Kleidern ein ausgestopftes Herz untergenäht werden mußte. Die ungeheuren Ballen seiner Füße zu verdecken, fiel ihm gar nicht ein“, beweist doch, daß er nur zum Teil seine körperlichen Fehler im Interesse einer Rolle verdeckte. Aus den Reden Ekhofs,[40] welche er als eine Zusammenfassung des in seiner Akademie über die Schauspielkunst Erörterten hielt, bekommen wir Aufschluß von den Betrachtungen über Dekorationen, Kostüme, Requisiten; es stehet da auch: „Und das was von den Kleidern und den dazu gehörigen Requisiten gesagt ist, gilt auch von den Theater-Perükken“, aber von auch nur einem Wort über die Gesichtsmaske ist nichts überliefert. „Die Chronologie des deutschen Theaters“, welche die Geschichte des Theaters von ihrem Anfange bis 1775 verfolgt, im besonderen nichts weniger als ausführlich und zuverlässig, für allgemeine Theaterzustände aber wohl zu befragen, spricht an einer ganzen Reihe von Stellen über die Garderobenverhältnisse dieses oder jenes Theaters;[41] Perücken werden gleichfalls genannt; von auch nur schwachen Anfängen einer Charaktermaske berichtet sie nichts. Die Schminkkunst, welche doch Voraussetzung dazu ist, hat sich erst seit dem neunzehnten Jahrhundert, vor allem seit Seydelmann [42] bis zu ihrer jetzigen für Menschendarstellung grundlegenden Bedeutung entwickelt. Einzelne, wie Schröder und Iffland,[43] haben schon seit den siebziger, Anfang achtziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts Maske zu machen verstanden.

Brandes ist herangewachsen in der noch maskenkundigen Zeit. Nicht eine Anweisung ist gefunden, welche der Person ein bestimmtes, charakteristisches Aussehen zuweist, so daß der Schauspieler sein Äußeres darnach

Digitized by Google

zu gestalten hätte. Nur ein allgemeines Zurechtmachen für das Rampenlicht,[44] eine typische Maske kennt er. In den „Komödianten von Quirlequitsch", ein Stück, in dem wieder selbst Komödie gespielt wird, heißt es: (III, 6) „In der Folge kommen von Zeit zu Zeit Schauspieler und Schauspielerinnen in ihren eigenen Kleidern, aber schon zu ihren Rollen frisiert und geschminkt." Ähnlich im „Landjunker" von der Gräfin Saalheim, einer von jenen sich ewig jung dünkenden komischen alten Jungfern, die zur Zeit auf der deutschen Bühne äußerst beliebt waren: „stark geschminkt, doch so, daß die Runzeln noch deutlich durchscheinen" (V, 4).

Im übrigen, da die Anweisungen in dieser Beziehung nichts ergeben, lassen sich eine Anzahl Textstellen anführen, die den Schauspieler verpflichten, sein Äußeres darnach einzurichten. In „Unbesonnenheit und Irrthum" (I, 5): „hab' ich mir da graues Haar aufgeklebt und noch schief und einäugig gemacht — denn Ihr gehorsamer Diener hat Gottlob noch zwey gesunde Augen, ein glänzendes braunes Haar, und ist kein Krüppel."

in „Olivie" III, 2: „blaß, eingefallen, mit zerstreuten Haaren und Blicken."

ebd. I, 11: „betrachten Sie dieß Opfer einer unglücklichen Liebe! Bleich wie der Tod — ihr Körper abgezehrt!"

in „Der Graf von Olsbach" III, 7: „hier meine grauen Haare" oder ebd. IV, 5: „mein Kopf ist grau."

In den „Hagestolzen" wird ein „frisirter Kopf" verlangt. Diese nur Einzelheiten festlegenden Anweisungen bestimmen vor allem die Haartracht der Person. Hinzu kommen Textstellen dieser Art, welche ganz allgemein lauten, aber doch dem Aussehen einer Person etwas Farbe und Beschaffenheit zuweisen. Im „liebreichen Ehemann" muß der „Unbekannte" in seinem Äußeren der Stelle entsprechen: III, 6 „Die Züge Ihres vortrefflichen Antlitzes haben mit der Miene eines Gläubigers eine so vollkommene Ähnlichkeit als ein Bund Stroh mit dem andern." „Das alte Nordpolgesicht" heißt es an anderer Stelle von derselben Person. In „Unbesonnenheit und Irrthum" wird Falklin charakterisiert: „Sein Äußerliches ist zu wenig empfehlend, sein Gesicht hat nichts Offenes, sein Blick ist nicht frey, nicht ruhig . . ." Im „Grafen von Olsbach" erhält der Baron eine nähere Bezeichnung, wenn es von ihm heißt „(IV, 5) solch' ein milchbärtiges junges Herrchen"; oder wenn von seinem „gepuderten Hirnkasten" gesprochen wird. Als „ein schöner Kerl" wird der Graf Ottomar in dem Trauerspiel „Ottilie" gepriesen.

Brandes beweist herzlich wenig Individualisierungssinn. Die Personen seiner Stücke unterscheiden sich — Geschlecht und Stand ausgenommen

Digitized by Google

— in erster Linie durchs Alter. Dem genügt der Schauspieler im wesentlichen durch Veränderung seiner Haare. Für das Gesicht gibt es sonst nur die allgemeine Bezeichnung: schön. Dem Schriftsteller Brandes geht eben jede Kraft und aller Reichtum einer Anschauung ab — und der Schauspieler kann hier nichts bessern: Den Begriff der Maske kennt er aus seiner Praxis nicht. So fordert Brandes in seinen Stücken von der Darstellungskunst ein nur ganz oberflächliches Individualisierungsvermögen des Äußeren.

Neben der Maske sind Kostüme und Requisiten ein wesentlicher Bestandteil der Schauspielkunst. Die Hälfte ihres unvergänglichen Ruhmes verdankt die Neuberin der durch Gottscheds Anregung praktisch durchgeführten Reformation auf dem Gebiete des Kostümwesens. Jedoch kann bei der Erforschung und Beurteilung des einzelnen Theaterkünstlers das Kostüm eine Rolle spielen, wo hierin ja der einzelne bis auf den heutigen Tag in der Regel abhängig ist von der Direktion, unter welcher er tätig ist? Das vielfach und läppisch gebrauchte Wort: „Kleider machen Leute" hat für den Schauspieler einen reinen, ursprünglichen Sinn. Die suggestive Kraft, die vom Kostüm auf den Spieler mächtig wirkt, ist unleugbar.

Die Parallele zur bildenden Kunst drängt sich auf. Wie die Frage nach der Behandlung des Gewandes oder des Kostüms für die Wertschätzung, Stilbestimmung des bildenden Künstlers aufschlußreich ist, so gehört zur Erörterung und Beurteilung des Menschendarstellers die Untersuchung, wie nutzt er die Kleidung künstlerisch aus.

Die Verwendung des Kostüms in der Schauspielkunst ist nicht nur von historischem, sondern auch von rein künstlerischem Interesse.

Mit dem Namen Brandes wird von der Überlieferung ein Ereignis in der Geschichte des Kostümwesens verbunden. Der Gothaische Theaterkalender des Jahres 1776 [45] meldet: „1775 hat die deutsche Bühne in Beobachtung der Gesetze des Kostüms wieder sehr weit gebracht. Bey der Vorstellung der Ariadne zu Gotha erschien das erste ächt-altgriechische Kleid auf dem Theater, es war nach den Zeichnungen alter Denkmäler, und nach Winckelmanns Beschreibung verfertigt, und der Kopfputz gleichfalls von einer alten Gemme der Ariadne genommen." Die erste Titelheldin des Brandes-Bendaschen Duodramas war Charlotte Brandes. Jedoch vermag die Echtheit dieses Kostüms vor einer sachkundigen strengen Kritik keineswegs zu bestehen.[46]

In der Ekhofschen Akademie ist 1754 bewiesen worden, „daß ein jeder der Alten, Liebhaber und Frauenzimmer nach dem Charakter seiner Rolle sich kleiden müsse, daß diejenigen, so etwa zu gewissen Charakteren noch

Digitized by Google

fehlen, bey erster Gelegenheit angeschafft werden müssen."[47] Auf die historische Echtheit legt man keinen Wert. Die Götzaufführungen Kochs in Berlin und vor allem Schröders in Hamburg aus dem Jahre 1774 — also vor der oben genannten Ariadneaufführung — suchten in ihren Kostümen historisch treu und echt zu sein.[48] Das realistisch echte Bühnenkostüm im strengen Sinne aber ist erst die Errungenschaft des neunzehnten Jahrhunderts. „Die Helden und Heldinnen der Bühne des achtzehnten Jahrhunderts erschienen teils in der Mode ihrer Zeit, teils in einem Mischkostüm von Rokoko und Antike. Symbolische Zuthaten: ein Panzer, ein Helm, ein Mantel, ein Fell oder etwas derartiges mußte dem Phantasiekostüm den Charakter des Griechen, Römers, Scyten u. s. w. geben. In der Hauptsache waren sich diese Bühnenkostüme alle gleich: möglichst viel Sammet, Seide und Spitzen. Reifrock, Puderperrücke, Bänder- und Federnschmuck — das waren ihre stereotypen, unvermeidlichen Bestandteile . . ."[49] Das Ariadnekostüm gehört zu diesen halbechten Kostümen. Auf dem Gebiete des Kostümwesens gärt es wohl im achtzehnten Jahrhundert, es will etwas entstehen und werden; Reinheit und Einheit darin ist erst dem folgenden beschieden.

Es nimmt unter diesen Umständen kein wunder, daß der Theaterfachmann und Schriftsteller Brandes in keinem seiner Stücke seinen Personen ein bestimmtes Zeitkostüm zuweist. Im ganzen hat er nur an eine moderne Garderobe gedacht. Von dem Versuche Dalbergs, das Brandessche Schauspiel „Die Medicäer" durch Darstellung im Zeitkostüm in seiner Wirkung zu erhöhen, scheint der Verfasser selbst wenig erbaut gewesen zu sein. Er berichtet das Geschehnis, ohne selbst dazu eingehend Stellung zu nehmen. Von dem Erfolge des Versuches berichtet er, daß er wenig Sensation gemacht habe, während die Vorstellung im modernen Kostüm den lautesten Beifall erhalten habe, ganz im Widerspruch zu dem Protokoll Dalbergs,[50] welches das gerade Gegenteil überliefert. Brandes hegt im ganzen über diese Frage die Meinung: „daß bey Vorstellungen solcher Schauspiele, deren Grundstoff zwar aus der älteren Geschichte entlehnt ist, worin aber Sitte und Handlung nicht eigentlich dem Zeitalter angemessen sind, in Betreff der Kleidung immer eine Ausnahme von der Regel stattfinden könnte; besonders dann, wenn man zum voraus sähe, daß durch diese geringe Abweichung, das Interesse der Handlung merklich befördert werden dürfte. Dahingegen alle historischen Schau- und Ritterspiele, worin das Alterthum nicht allein nach der Geschichte, sondern auch in Sitten und Sprache charakterisirt ist — z. B. Hamlet, Lear, Otto von Wittelsbach, Agnes Bernauerin u. s. w. diese Abweichung auf keinen Fall gestatten, sondern aller-

Digitized by Google

dings im strengsten Costüm vorgestellt werden müssen, wenn die Illusion nicht offenbar gestört werden soll.“ [51] Also: eine gewisse Willkür darf im Kostümwesen herrschen, um dem Unvermögen und der Unfertigkeit des theatralischen Schriftstellers zu Hilfe zu kommen. Eine solche Meinung gebar sich in einer Zeit, in der Unbestimmtheit und Unklarheit auf diesem Gebiete zu Hause war.

Brandes will für die Darstellung aller seiner Stücke das moderne Kostüm. So weit dringt seine Anschauung indes nicht, daß er für seine einzelnen Personen bestimmte Kleider beanspruchte, wie etwa Gemmingen in seinem „teutschen Hausvater“.[52] Es bleibt dem jeweiligen Theater oder der jeweiligen Truppe, die ein Brandessches Stück aufführen will, überlassen, die einzelnen Darsteller mit dem ihrem Fache zukommenden Kleide aus dem Kostümmagazin auszustatten.

Nur ganz allgemein weist Brandes an: „(angekleidet)“; „(sehr geputzt)“; „(prächtig und mit Geschmack gekleidet)“. Werden in den szenarischen Bemerkungen Kleidungsstücke namentlich vorgeschrieben, so sind es solche, die den Zustand einer Person äußerlich bereits zeigen sollen. Es sind aber solche, wie sie jeder Mensch in derselben Lage an hat, wie der „Schlafrock“, der „Schlafpelz“; „Dominomaskenkostüm“; „Reisekleider“; der „Überrock“; die „Pantoffeln“; die „Nachtmütze“. Zur Individualisierung wird das Kostüm nicht ausgenutzt. Seine künstlerische Verwertung besteht bei Brandes darin, daß es Anteil hat an dem Tun und Leiden der Personen, daß es so das Spiel des Darstellers unterstützt. In diesem Sinne heißt es im Trauerspiel „Miß Fanny“ von Nelton: „(in einer Unordnung, die denen Umständen, darin er sich befindet, gemäß ist)“; in den „Medicäern“ (V, 5) von Camilla: „(in Nachtkleidern, mit zerstreuten Haaren, und in einer Unordnung, welche die schreckliche Lage, worin sie sich befindet, fordert.)“

Groß und mannigfach ist die Zahl der Requisiten, welche in den Anweisungen der Brandesschen Stücke vorkommen. In diesem Zusammenhange interessieren die, welche dem einzelnen Darsteller zugehören, nicht die, welche zur Vervollkommnung und Ausstattung der Bühne beitragen. Durch das Requisit sind dem Schauspieler viele Möglichkeiten seines Spieles gegeben. Z. B. schildert Nicolai seinen Eindruck von Ekhofs Spiel als Odoardo folgendermaßen [53]: „Alles in seinem Spiele war so zusammenstimmend, seine inneren Empfindungen entwickelten sich durch kleine Bewegungen so unvermerkt und doch so schrecklich, daß bei dem Herausreißen einer einzelnen Feder aus der Hutbesetzung den Zuschauer ein kalter Schauer überlief.“ Es ließen sich eine ganze Reihe von feinfühligen oder -sinnigen, aber auch

Digitized by Google

geschmack- und naturlosen Spielintermezzos, herbeigeführt durch Benutzung von Requisiten, aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aufzählen, welche, abgesehen von dem Wert des einzelnen für die Charakteristik seines Erfinders, insgesamt beweisen würden: die Schauspielkunst wird durch die Eroberung der Welt der Gegenstände für ihren Zweck ausdrucksreicher, anschaulicher, wirkungsvoller, erhält neue Möglichkeiten zu individualisieren. Freilich immer steht mit der Verwendung des Requisits der Künstler an einem Scheidewege: zu leicht und verlockend gangbar ist der Weg zur Künstelei oder zum platten, eklen Naturalismus anstatt zur wahren, feinen, aus der Natur geborenen Kunst.

Welche Requisiten kennt Brandes? Seine Personen haben schnell und stets „Hut, Stock, Degen" bei der Hand. Brandes weiß nichts Sonderliches damit anzufangen. In den Trauerspielen gehen seine Personen auch mit Dolch und Pistolen um. Ring, Lorgnette, Brille, Reisepfeife, Börse, Schnupftabaksdose, Taschentuch, Taschenspiegel sind ferner die Requisiten, die der einzelne Darsteller gebraucht. Irgend ein bedeutungsvolles Spiel oder wichtige Handhabe wird mit keinem der Gegenstände vorgeschrieben. Sie führen teils die Handlung fort, teils — und dies ist in der Mehrzahl der Fall — dienen sie zur Charakteristik der Personen. Mit der Benutzung der Schnupftabaksdose im „Landjunker"[54] ist dem Spieler die Möglichkeit gegeben, die derbe Gemütlichkeit und Bäuerlichkeit dabei zu charakterisieren; oder in dem Gebrauch der Lorgnette kann die überfeinerte unechte Geziertheit eines albernen Karikaturbarons wie in den „Komödianten von Quirlequitsch" bezeichnet werden.[55] Die sehr häufig wiederkehrende Bemerkung „auf die Uhr sehend" verrät vor allem den äußerlichen Theatraliker, dem das Requisit die Uhr zum Fortschreiten der Handlung, zur Motivierung eines Abganges oder Auftrittes dient. Der Brief hat von jeher eine wichtige Rolle auf dem Theater gehabt. Dem Schauspieler gibt das Briefschreiben oder -lesen Möglichkeiten zu allerlei Spielnuancen.. In den Brandesschen Anweisungen findet sich der Brief häufig:

„(nimmt den Brief und besieht ihn)"
„(sie erbricht den Brief und liest)"
„(das von Hedwig erhaltene Billet eilig hervorsuchend und dem Obristen zuwerfend)"
„(reißt es auf und liest abgebrochen)"
„(den offenen Brief betrachtend)"; „(indem er ihn durchläuft)"
„(ihr den Brief ungeduldig aus der Hand reißend)"
„(an einem Tische sitzend und Briefe lesend . . . den Brief hinwerfend, und einen anderen erbrechend, vor sich lesend)".

Digitized by Google

Die Tatsache des Vorhandenseins und der Verwendung des Briefes als Requisit ist somit festgestellt für Brandes; Einzelheiten des Spieles, wie sie z. B. Böttiger von Iffland, wenn er als Treumund in der „ehelichen Probe" den Brief vorlas, überliefert, hat Brandes nicht direkt angewiesen. Daß es ihm bekannt war, geht daraus hervor, daß er zuweilen eine Unterbrechung im Lesen anweist oder daß er eine Person den Brief für sich lesend anfangen und dann mit der wichtigsten Stelle in Affekt enden läßt. Auch folgende Anweisung spricht für ein Spiel: „(Sie zieht einen schwarzgesiegelten Brief, der schon erbrochen ist, aus der Tasche, sucht unter verschiedenen in demselben befindlichen Papieren eines heraus und giebt es ihm"); der wartenden Person wird hinreichend Zeit und Gelegenheit, ihre Erwartung durch Mienenspiel auszudrücken; neugierig heften sich ihre Blicke auf die herausfuchende Hand und verfolgen jede ihrer Bewegungen. Das dem damaligen Schauspieler unentbehrliche Schnupftuch, das nach Devrient sogar Brockmann als Hamlet[56] bei sich trug, hat Brandes des öfteren verwertet wissen wollen mit Anweisungen: „(sich die Augen trocknend)"; „(trocknet sich die Thränen ab)"; „(sich den Schweiß abtrocknend)".

Brandes ist das Schnupftuch wohl unentbehrliches Requisit gewesen. Irgend eine auffallende, eigenartige Requisitenvorschrift ist nicht gefunden worden.

Welchen Bezug nehmen die Anweisungen auf die Bühne als solche? In diesen Zusammenhang gehört nicht die Erörterung, wie viele und welche Schauplätze alle Brandesschen Stücke verlangen, oder — in unserer Bühnensprache zu reden — welchen Fundus der Theaterfachmann Brandes für die Darstellung seiner Stücke voraussetzt, sondern hier wird festgestellt, ob und in welcher Weise der Darsteller die Bühne und ihre jedesmalige Beschaffenheit in seinem Spiel berücksichtigt und ausnutzt. Z. B. empfinden wir es heute als eine Unvollkommenheit, wenn das Spiel der Darsteller sich nicht scheinbar frei im ganzen Raum bewegt — und welche Berechnung und genaue Überlegung geht dem nicht meist voraus! Der Standplatz des einzelnen Stuhles ist vom Regisseur festgelegt — und der Darsteller richtet sein Spiel genau darnach ein. Nach häufigen Anweisungen aus Theaterstücken der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts: wie „(fällt auf einen Stuhl)", „(sinkt in Ohnmacht auf einen Stuhl)", zu schließen, müssen auch damals schon solche Erwägungen, welche Sache der Proben sind, gepflogen worden sein.

Brandes braucht in seinen Stücken oft die ganze Bühne. Eine von

Digitized by Google

den bis ins einzelne gehenden Anweisungen ist die, welche das Bühnenbild für den ersten Aufzug des „geadelten Kaufmann“ festlegt. Der Zuschauer erblickt „einen großen illuminirten Saal, mit Allem was zu einem Balle erfordert wird“. Es heißt da weiter: „Fr. v. Croßwich, Justine, v. Zulp maskirt sitzen auf der einen Seite am Eingange der Bühne und spielen in der Karte. Baronessin v. Rüttler, v. Croßwich gehn auf und ab, und sind in einer Unterredung begriffen. Masken, welche theils bei verschiedenen Tischen spielen, theils auf- und abgehen und den Spielenden zusehen. Masken, welche tanzen, Musikanten, die im Grund der Bühne auf einer Erhöhung sitzen und spielen . . .“ Eingang, Grund und Seite der Bühne erhalten ihre besondere Ausfüllung. Auch sonst findet sich: „(im Hintergrund)“; „(sich in den Hintergrund zurückziehend)“; „(bleibt im Hintergrund des Zimmers stehen)“; „(welche sich indeß im Hintertheile des Saals mit einer Handarbeit beschäftigt hat)“; andererseits: „(geht einige Schritte näher nach der Scene.)“

Ob das „auf- und abgehen“ auf der Bühne diese von vorn nach hinten und umgekehrt oder längs durchkreuzt, ist aus den Anweisungen und auch sonst nicht zu bestimmen. Wir erkennen nur, Brandes denkt an die ganze Bühne, wird auch als Darsteller die ganze Bühne berücksichtigt haben. Was er etwa aus Gründen für die künstlerische Wirkung seines Spiels nach vorn oder hinten oder seitwärts auf der Bühne verlegt hat, darüber bringen die Stücke, bezw. die Anweisungen leider keine Aufklärung.

Die Bühne — stellt sie einen Innenraum dar — ist bevölkert mit Stühlen, Tischen und Schränken mancherlei Art; — stellt sie einen Wald, Garten u. ä. dar — mit Bäumen, Felsstücken, Rasenbänken u. a. Die Stücke, welche auf der Bühne stehen, gebraucht auch der Darsteller. In der Regel werden sie erst dann aufgeführt, wenn sie zum Spiel benötigt werden, nicht schon am Eingang des Aktes oder der Szene. Stühle und Felsstücke gebraucht der Darsteller, um den Höhepunkt von Ermattung oder die reißende Tiefe eines Schmerzes oder das jähe Ziehen eines Schreckens sichtbar und wirkungsvoll mit dem ganzen Körper zeigen zu können. Z. B.:

„(fällt vor Wehmuth auf einen Stuhl)“; „(sinkt auf einen Stuhl)“;
„(wirft sich in einen Lehnstuhl)“; „(stürzt auf einen Stuhl zurück)“;
„(wirft sich auf eine Rasenbank)“;
„(sinkt während dem Lesen auf einen Stuhl . . . steht nach einer Pause ermattet auf)“; „(wieder in den Stuhl zurücksinkend)“.

Zu den Forderungen des „edlen Anstandes“ auf der Bühne, welcher von den Ästhetikern und Theoretikern der Bühnenkunst der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, so auch von Iffland, mehrfach erörtert worden ist, gehört, daß der Schauspieler sich äußerlich dem Stande der darzustellen-

Digitized by Google

den Person gemäß benehme, daß er die Konvention der einzelnen Stände im Gehen, Stehen, Sitzen beachte.[57]

Mit ernster Ausführlichkeit und breiter Behaglichkeit überliefert Böttiger seine Beobachtung, mit welchem Anstand Iffland das Niedersetzen betrieb als Graf Wodomar im „deutschen Hausvater".

Die Möglichkeit den Stand, die Art und das Benehmen einer Person also zu kennzeichnen, hat auch Brandes schon in seinen Stücken mehrfach gegeben: „(reicht ihr einen Stuhl und setzt sich gleichfalls)" u. ä.

Auch darin, daß Brandes untergeordnete Personen, wie den Hausmeister Külpel im „Grafen von Olsbach", wenn sie allein sind, sich auf dem „Kanapee" niedersetzen läßt, liegt ein Mittel der Charakterisierung dieses sich blähenden faulen Geschlechts.

Im übrigen benutzt Brandes die Möbelstücke dazu, um die Wirklichkeit des Milieus so treu als möglich zu gestalten. Der Schauspieler, der etwa einen Geschäftsmann in einem Brandesschen Stücke darzustellen hat, bekommt jede Unterstützung, die nur immer von den äußeren Dingen suggestiv auf sein Spiel wirken kann. Z. B. in „Unbesonnenheit und Irrthum":

III, 6: „(öffnet einen Wandschrank, nimmt eine Schublade mit Louisd'or heraus und zählt)"

III, 5: „(an seinem Pulte schreibend)"

III, 8: „(geht an sein Pult, legt die bezahlte Rechnung in ein Fach, und notirt das Geschäft, schiebt die Schublade mit Gold wieder in den Schrank und verschließt ihn)"

III, 10: „(geht an sein Pult und zeichnet den Verkauf ein)."

Neben Stuhl, Kanapee, Pult, Schrank, Tisch sind es noch Tür, Fenster und Spiegel, welche in Brandesschen Stücken für den Darsteller in Betracht kommen.

„(In den Spiegel sehend)"; „(sich betrachtend)" kehrt häufig wieder, und wiederum haben wir hier die Verwendung eines Bühnenrequisits zur äußeren Charakterisierung.

Die Ausnutzung der Bühnenrequisiten für Charakteristik, für Erhöhung des Wirklichkeitseindrucks hat stets Geltung für das Spiel des Darstellers.

Weder in der Auswahl noch in der Verwendung zeigt Brandes irgend eine Eigenart.

Aus der Betrachtung der Spielanweisungen ergibt sich für den Schauspieler Brandes: er ist keine Persönlichkeit, kein Großer in der Geschichte unserer Kunst; „einer von vielen" mit keiner Eigenart, aber auch ohne Unart. Eine Zeit reichster Entwicklung der Schauspielkunst durchlebte

Digitized by Google

Brandes. Unter Schönemann begann er und erlebte Ekhof, Schröder, Iffland und ihr künstlerisches Wirken. Durch jahrelange Praxis erreichte er eine brave Mittelmäßigkeit, eine tüchtige Kenntnis seiner Kunst.

Brandes, der Schauspieler, gehört zu denen um Ekhof, die als vornehmstes Ausdrucksmittel ihrer Kunst die Sprache benutzen. Mit seinen Ansätzen für schärfere Charakteristik bei der Anwendung von Gesten und den Gebrauch von Requisiten und Bühne, sowie mit den Anfängen für eine kräftigere Akzentuierung der mimischen Mittel überhaupt weist Brandes auf Schröder und Iffland hin.

Anmerkungen zu 2.

1. Julius Petersen, Schiller und die Bühne. Berlin 1904 S. 8 (Palästra XXXII). Dieses ist die erste umfassende und ergebnisreiche Arbeit dieser Art. Vorher hatte schon Zickel „die scenarischen Bemerkungen im Zeitalter Gottscheds und Lessings" bearbeitet. Aber nur ein wenig bringender Teil davon ist als Berliner Dissertation 1900 veröffentlicht.

2. Diderots Theater: „Von der dramatischen Dichtkunst." Lessings Werke ed. Hempel 11, 2 S. 320.

3. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst II, 119.

4. Abschnitt IV enthält ein Verzeichnis sämtlicher schriftstellerischer Arbeiten des Brandes. Auf dieses sei zur Orientierung über die Stücke des Brandes hier endgültig verwiesen.

5. Zur Vervollständigung der oben zitierten Ansicht Diderots sei mitgeteilt, was Diderot den Schauspielern zuruft: „Genießet Eure Rechte, Ihr Schauspieler, thut, was Euch der Augenblick und Euer Talent eingiebt! Seid Ihr von Fleisch, habt Ihr Gefühl, so wird alles gut gehen, ohne daß ich mich darein menge; seid Ihr aber von Holz oder von Stein, so wird Alles übel gehen, wenn ich auch noch so viel thäte."

6. Wie z. B. bei Bretzner in seinem Lustspiel „Karl und Sophie" II, 6: „Während daß Jack spricht, unterhält sich der Baron mit dem Magister über Jakobs Physiognomie, mit denen er sehr zufrieden ist; da hingegen der Magister immer Einwürfe macht und durch die Berührung seines eigenen Mundes und Nase zu verstehen giebt, daß beyde nichts taugen." Das mutet beinahe wie eine Stizze zu einer unausgeführten Szene an. S. a. ebd. IV, 5. Zur Erklärung „novellistische Anweisung" s. Petersen, Schiller S. 335.

7. Nicht mehr als sechs Schüsseln, Familiengemälde 1780, S. 59 (II, 6).

8. Ähnlich Gemmingen in „Der deutsche Hausvater", Schauspiel 1782, S. 63, II, 6: Er wendet sich mit einer Fußnote an den Schauspieler: „Hier gebe der Schauspieler, der die Rolle des Karls spielt, durch sein Gebärden-Spiel zu verstehen, wie sehr er verschieden denkt, und lasse den Streit zwischen seinem Herzen und der ehrsüchtigen Vernunft bemerken."

9. Die Komödianten in Quirlequitsch, Komödie 1791, S. 88 (III, 6): „Die Schauspielerin wird ersucht nicht zu übertreiben. Je natürlicher ihr Vortrag, je delikater ihr Spiel, je zweckmäßiger und lächerlicher wird diese Rhapsodie

Digitized by Google

von Unsinn herausgehoben. Dieß ist auch der Maaßstab für die in dem folgenden Singspiel auftretenden Personen." Ähnlich: Breßner, „Räuschgen" II, 3.

10. Sämtliche dramatische Schriften, 8 Bände, 1790 bis 1791, Bd. III S. XXVI f.

11. Vgl. „Der verewigte große Schröder wiederholte es gern, das vornehmste Talent des darstellenden Künstlers bestehe darin, die Absicht, den Gedanken seines Dichters aufzufassen", teilt Seydelmann seinem Sohn mit; siehe Rötscher, Seydelmanns Leben und Wirken, Berlin 1845, S. 249.

12. Hans Devrient, Joh. Friedr. Schönemann 1895. Theatergesch. Forschungen Bd. XI.

13. Meine Lebensgeschichte, 1799 bis 1801, Bd. 1 S. 168 f.

14. Siehe: Hans Devrient, Schönemann S. 250; Litzmann, Schröder I, S. 229 f.

15. Hans Devrient, Schönemann S. 277.

16. Brandes wird viel eher durch den Feuereifer des willigen, aber unselbständigen Anfängers, der jede Weisung des Lehrers voll befolgen will, alles verdorben haben. Und zugegeben, es spricht aus der obigen Fassung in der Selbstbiographie „Eigendünkel", Erhabenheit über diese unsympathische Art der schauspielerischen Ausbildung, so ist einfach zu bedenken, w a n n Brandes so schreibt: 1799, am Ende seiner Laufbahn; Jahrzehnte des mannigfachsten schauspielerischen Lebens und Wirkens liegen hinter ihm; ein solcher Mann urteilt, ob mit Recht oder Unrecht, jedenfalls begreiflicherweise stets von einem erhöhten Standort.

17. Petersen, Schiller S. 417.

18. ebd. S. 391.

19. Petersen, S. 393, findet es auch noch bei Schiller auffallend, wie wenig die Stirnbewegungen angegeben sind.

20. Nach den Regeln des Schauspielers Franz Riccoboni, die Schröder mit eigenen Bemerkungen versah und so den Schauspielern empfahl: Meyer, Schröder II, 2 S. 202 f. § 10 „Das stumme Spiel". Es heißt da: „Alle Leidenschaften, alle Bewegungen der Seele, alle Veränderungen der Gedanken, sollen sich auf dem Gesichte des Schauspielers zeichnen . . . Der obere Theil des Gesichts muß ohne Unterlaß spielen. Der Mund und das Kinn dürfen sich nur bewegen, um zu articuliren. Die Augen müssen die inneren Empfindungen zurückwerfen, und die Bewegung der Stirne trägt viel dazu bei. Ein Schauspieler muß durch große Übung die Fertigkeit erlangen, die Stirne zu runzeln, indem er die Augenbraunen erhebt; und die Haut zwischen den Augenbraunen zu runzeln, indem er diese niederschlägt. Die gerunzelte Stirne, die auf verschiedene Art gezogenen Augebraunen, und die lang oder rund geöffneten Augen, bezeichnen die Verschiedenheiten des Ausdrucks. Der Theil der Wange, der dicht unter den Augen liegt, kann auch, durch Erheben oder Niedersenken, ein wenig dazu beitragen; . . . der Mund darf sich nur verziehen, um zu lachen, oder Lachen zu erregen; denn wer im Augenblicke des Kummers die beiden Ecken des Mundes herabsenkt, um zu weinen, zeigt ein sehr häßliches und unedles Gesicht . . ."

21. Friedrich Hildebrand Freiherr v. Einsiedel: Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst, Leipzig 1797, S. 18.

Digitized by Google

22. Olivie, 2. Ausg., Leipzig 1790, S. 75. Vgl. ebd. IV, 2 S. 87: „Hast du nichts an ihm bemerkt? So einen finstern, argwöhnischen Blick — ein gewisses schüchternes, geschäftiges Wesen?" Ebd. IV, 7 (S. 100): Ha! Welch' ein Blick! Feuer der innersten Hölle flammt aus ihren Augen. Vgl. auch Ottilie, Trauerspiel V, 15.

23. Engel, Mimik I S. 62. Zu vergleichen damit v. Seckendorff, Vorlesungen über Deklamation und Mimik 1816, der im zweiten Bande S. 196 „Die Teile des Hauptes" als Werkzeuge des Mienenspiels aufzählt.

24. Es sind dies: Der lächerliche Irrthum, 1761. Der Zweifler, 1762 (s. Abschnitt IV); beide Stücke verraten in ihrer Technik den ganz blutjungen Anfänger.

25. Der blinde Ehemann, Lustspiel in 3 Aufz. Am 8. Juli 1747 in Hamburg zuerst aufgeführt. Die Kandidaten oder die Mittel zu einem Amte zu gelangen, Lustspiel 5. Am 8. Februar 1748 zuerst in Braunschweig aufgeführt.

26. A. W. Iffland, Almanach für das Theater, Berlin 1809, S. 66 f.

27. Hinsichtlich der Einteilung in die verschiedenen Monologarten ist Friedrich Düsels Arbeit: Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings (1897; Theatergesch. Forsch. XIV) benutzt.

28. Arthur Stiehler, Das Ifflandische Rührstück, 1898. Theatergesch. Forschungen Bd. 16.

29. C. A. Böttiger, Entwickelung des Ifflandschen Spiels in 14 Darstellungen, 1796, S. 320. Mit Verweis auf Iffland, Fragmente über Menschendarstellung, S. 99 (vgl. Martersteig).

30. Vgl. Düsel, Der dramatische Monolog, S. 82 Anm. 61.

31. Böttiger, Ifflands Spiel, S. 321.

32. Eine feinsinnige Spielnüance gewährt der Tod der Charlotte in „Alberson, 1. Teil: Sie stirbt mit den Worten: „Eduard! Eduard. —" Dabei das Bild des Geliebten in der Hand haltend: „(Das Bildniß entfällt ihren erstarrenden Händen)."

33. Diderot, Von der dramatischen Dichtkunst. Lessings Werke ed. Hempel XI, 2 S. 312.

34. Meyer, Friedr. Ludw. Schröder; Hamburg 1823, II, 2 S. 202.

35. v. Einsiedel, Theorie der Schauspielkunst, Leipzig 1797, Einleitung S. 10.

36. Z. B. Ariadne im zweiten Auftritt:

„Theseus! Riefst Du nicht, mein Theseus? Nanntest Du nicht meinen Namen?
Nein, es war ein Traum! Der schöne Morgen hat ihn mir entführt.
Sey mir gegrüßt, herrliches Morgenroth! Noch nie sah ich es so schön, so glühend!
Jetzt steigt die Sonne herauf; mit welcher Pracht!

— — — — — — — — — — —

Wie durch ihren Anblick sich diese Wildniß erheitert!
Ohne Dich, Geliebter! Welch ein schauervoller Aufenthalt!
Hier glänzt kein stiller Sommertag, wie in den königlichen Gärten meines Vaters; hier blühen keine Rosensträuche, unter deren Schatten

Digitized by Google

uns die Liebe verbarg; kein Zephyr spielt mit unsern Locken, keine Sängerinn der Nacht weckt uns zu neuen Freuden!
Alles ist hier wild, fürchterlich!
Das Meer tobt gegen diesen Felsen, will ihn verdrängen! (Blickt über sich). Schrecklich beugt sich der Felsen, droht einzustürzen!
Der Löwe brüllt:
Ach Thesens! Thesens, komm; ich bin erwacht! . . ."

37. Hans Devrient, Schönemann S. 213. 214.

38. Theaterjournal für Deutschland, 1779, XIII S. 8.

39. Meyer, Schröder I S. 143; L. Litzmann, Schröder, 1890, 1. Teil, S. 229.

40. Hans Devrient, Schönemann S. 209, veröffentlicht die Akademiereden Ekhofs. Die Akademie hat nur von 1753 bis Juni 1754 existiert. Die Schauspielergeneration um Ekhof war noch nicht reif für solches segensvolles Tun, für ein bewußt und rein künstlerisches Schaffen. Im übrigen s. Devrient S. 238.

41. Chronologie des deutschen Theaters, herausgeg. v. Christian Heinr. Schmid. In der Neu-Ausgabe von Paul Legband, Berlin 1902 (erster Band der Publikationen der Gesellschaft für Theatergeschichte) findet sich ein ausführliches Inhaltsverzeichnis. Daselbst (S. 320) werden unter „Garderobe" eine Menge Stellen aufgeführt.

42. Über Seydelmanns Fähigkeit, Maske zu machen, s. Th. Rötscher, Seydelmanns Leben und Wirken, Berlin 1845, S. 194 f.

43. Böttiger, Entwickelung des Ifflandschen Spieles S. 7: „Ich habe Schrödern zwey volle Stunden bloß mit der Toilette in seiner Loge zubringen sehen, als er die Rolle des Geitzigen zum letzten Mal spielte." Über Beschreibung der Ifflandschen Masken siehe: ebd. S. 144; 175; 232 . . . Sie reden nur von Perücken; auf Schminke ist die eine Bemerkung: „brünett gehaltenes Gesicht" zu beziehen.

44. Die Bühnenbeleuchtung steht in dem achtzehnten Jahrhundert auf sehr unvollkommener Stufe: noch immer dient dazu der herabhangende Kronleuchter, ja man setzt ohne Unterschied bei Tag und Nacht Leuchter auf die Tische. Wenigstens beklagt sich Mylius darüber. Vgl. Petersen, Schiller und die Bühne, S. 200.

45. Gothaischer Theaterkalender von 1776, S. 108.

46. Der Gothaische Theaterkalender von 1778, S. 76, beschreibt das Gemälde der Mad. Brandes als Ariadne von Grafs Meisterpinsel in Lebensgröße: „Ariadne stehet, das Gesicht halb gegen Felsen gekehrt. Ihre griechische Kleidung ist, weiße Seide der Leibrock, den ein rother Gürtel unter der Brust zusammenhält, das Gewand von rothem Atlaß wallt von den Schultern herab. Ihr braunes Haar ist mit Perlen durchflochten. Die eine Hand stützt das von Silbergewicht des Elends hingebeugte Haupt, die andere sinkt verloren herab. Das schäumende Meer thürmt sich ihr zur Seiten. — Das Meer, auf welchem Thesens unfreywillig entflohn! Nacht und Meer rücken immer stärker an und verbreiten ihre Schrecken. Ariadnens finsterer Blick deutet Sturm der Seele, Wehmuth nicht ohne weibliche Grazie — aber Wehmuth, die in Verzweiflung

Digitized by Google

übergeht — Ein großer Thränen-Tropfen der im Auge starrt — Er ist fort mein Theseus!" In der Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 1780, Nr. XIV, wo sich die Ankündigung des Kupferstiches von Sintzenich findet, wird dahin berichtigt, „daß das braune Haar der Ariadne nicht mit Perlen durchflochten ist, sondern ohne allen Schuck, nach einem Kopfe der Niobe, nur durch ein weisses Band zusammengehalten wird." Über den Kupferstich sonst noch zu vgl.: Litteratur- und Theaterzeitung 1780, XLIII, S. 688; 1781, XXVIII, S. 448.

47. H. Devrient, Schönemann S. 226.

48. Darüber Gothaischer Theaterkalender 1776, S. 108.

49. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898, S. 179.

50. Max Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg, 1781—1789, S. 160. Auf den Widerspruch kommt auch Petersen, Schiller und die Bühne, S. 266 zu sprechen.

51. Brandes, Sämtliche Werke, Bd. V. Vorbericht S. XI.

52. v. Gemmingen, Der teutsche Hausvater. Im Personenverzeichnis hinter einer jeden Person eine kurze Anmerkung über ihren Charakter und Kleidung.

53. Mitgeteilt von Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst II, S. 273.

54. Der Landjunker in Berlin, Komödie, 1785, II, 2. Vgl. Der Landesvater, Schauspiel, 1782, I, 2; und Der Hagestolze, Lustspiel, 1771, II, 1.

55. Böttiger, in seiner Entwickelung des Iffland'schen Spieles, S. 105 nennt: „das geckenhafte Gucken durchs Glas ein abgenutztes Spiel unserer gewöhnlichen Schauspieler."

56. Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst II, S. 364, Fußnote.

57. J. Engel, Ideen zur Mimik, Tl. I S. 40 f., S. 116.

Digitized by Google

Schlußwort.

Den Theaterfachmann und insbesondere Schauspieler Johann Christian Brandes haben wir mit unseren Darlegungen historisch festgelegt, über seine Spielart sind wir durch Betrachtung der Spielanweisungen aus seinen Stücken bis in von der Überlieferung nicht gegebene Einzelheiten unterrichtet. Vollkommen wird aber erst der Wert und das Ergebnis dieser Arbeit durch eine genaue Vergleichung mit den Spielarten vor und nach Brandes' Lebenszeit, welche noch einer bis in das Einzelne gehenden Erforschung harren. Dann wird der Faden der Entwicklung, welcher sich vom ersten Beginn bis zur Gegenwart durch die deutsche Schauspielkunst hindurchzieht, deutlich und mehrfach gespannt offenbar werden; wir hätten alsdann die Geschichte des Einzelspiels in der deutschen Schauspielkunst. Zum Gesamtbild, zur vollständigen Geschichte der Schauspielkunst gehört aber ferner Kenntnis des Zusammenspiels, Kenntnis davon, welche Situationen und Begebenheiten die Theaterkunst und wie sie diese dargestellt, mit welchen inneren Erlebnissen sie ihre Menschen vorgeführt hat. Alles das ist für die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auch aus Brandes' Stücken mit zu erforschen — eine Arbeit, die ich in späterer Zeit noch fertig zu leisten vor habe.

Digitized by Google

Verzeichnis der schriftstellerischen Arbeiten des Brandes.

Der Zweifler. Lustspiel von 5 Handlungen an. 1760. Exemplar auf der Hof- und Staatsbibliothek München.

Der lächerliche Irrtum oder die Entführung. Lustspiel 1 Akt. Breslau 1761. Exemplar auf Stadtbibliothek zu Breslau.

Die Folgen der Großmut und Redlichkeit in der Lebensgeschichte des Herrn Bs. Breslau und Leipzig 1762. Ein Roman. (Exemplar auf der königlichen Bibliothek zu Berlin.)

†**Die geprüfte Treue.** Schauspiel, aufgeführt zu Berlin von Schuch nach dem Friedensschluß 1763.

Der Schiffbruch. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Uraufführung 1765 zu München unter dem Titel: Miß Fanny oder der Schiffbruch. 1766 in einer verbesserten zweiten Fassung, 1768 in Leipzig aufgeführt. Eine dritte Fassung lag den Aufführungen 1781 in Mannheim zugrunde. S. Dr.-Schr. VIII.

Der Schein betrügt oder der gute Ehemann, ein deutsches Originallustspiel in 5 Aufzügen. Wien 1768. Band 4 der Deutschen Schaubühne. Verfaßt im Jahre 1767; Uraufführung 1768 Leipzig; auch unter dem Titel: Der liebreiche Ehemann oder der Schein betrügt bekannt, so Druckexemplar Wien 1777 (Exemplar auf Hofbibl. Wien). Dritte Auflage Leipzig 1790 (Exemplar auf königl. Bibl. Berlin). S. Dr.-Schr. II.

Der Graf von Olsbach oder die Belohnung der Rechtschaffenheit. Lustspiel in 5 Aufzügen. Leipzig 1768, verfaßt 1768. (Exemplar auf den Stadtbibliotheken Leipzig, Hamburg.) Uraufführung 1768 in Leipzig; wurde nach 1791 in Berlin aufgeführt. Eine verbesserte Ausgabe: Leipzig 1782 (Exemplar auf der königl. Bibl. Berlin). S. Dr.-Schr. III.

Trau, schau, wem! Ein Lustspiel in 5 Aufzügen. Braunschweig 1769. (Exempl. auf der herzogl. Bibliothek Gotha.) Nach Brandes' eigener Angabe 1769 vollendet. Es lassen sich aber von diesem Stück unter dem Titel: „Dormin oder trau, schau, wem!" bereits 1768 zwei Aufführungen in Hamburg nachweisen unter: „Der Gasthof oder Trau, schau, wem!" Ein Lustspiel. 1775. Leipzig. Nachweisbare Aufführungen bis um 1785. S. Dr.-Schr. VI.

Der geadelte Kaufmann. Lustspiel in 3 Aufzügen. s. a. s. l. (Exemplar auf königl. Bibliothek Berlin; Hofbibliothek Dresden und Wien.) Erstaufführung zu Wien. Die Urschrift hatte 5 Akte; war betitelt: „Der Namenstag S. Dr.-Schr. I.

*) Von den mit † bezeichneten sind weder handschriftliche noch gedruckte Texte gefunden; sie sind nur dem Titel nach bekannt.

Digitized by Google

oder Ende gut, alles gut!", verfaßt 1769. Diese Bearbeitung lag den Aufführungen zu Hamburg von 1771 bis 1790 zugrunde.

Der geadelte Kaufmann. Lustspiel in 5 Aufzügen. Zweite, gänzlich umgearbeitete Ausgabe . Leipzig 1790. Lag den späteren Aufführungen zugrunde. Noch 1809 ist eine solche für Hamburg festgestellt.

S. Dr.-Schr. VIII. **Die Komödianten in Quirlequitsch.** Komödie in 3 Aufzügen. Leipzig 1791. (Exemplar auf königl. Bibliothek Berlin.) Verfaßt 1770, aufgeführt 1786 zu Hamburg. Ein Bruchstück daraus, der zweite Auftritt von Aufzug I, ist in der Berliner „Litteratur- und Theaterzeitung von 1782, Nr. XX (S. 305) zum Abdruck gebracht.

Der Hagestolze. s. a. s. l. (Exemplar d. herzogl. Bibliothek Gotha.) Verfaßt 1771; Erstaufführung 1771 in Weimar.

S. Dr.-Schr. VII. **Der Hagestolze oder Wie mans treibt, so gehts.** Lustspiel in 5 Aufzügen. Leipzig 1774. (Exemplar auf Stadtbibliothek Hamburg.)

S. Dr.-Schr. II. **Olivie.** Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Leipzig 1774. 1772 entworfen; 1773 vollendet; 1774 zuerst in Weimar aufgeführt. Nach 1791/92 sind drei Aufführungen davon in Wien nachweisbar.

S. Dr.-Schr. I. **Ariadne auf Naxos.** Ein Drama mit musikalischem Akkompagnement. Leipzig 1775. 1774 geschrieben; hat von 1776 an bis 1814 an den verschiedensten Theatern Deutschlands zahlreiche Aufführungen erlebt.

S. Dr.-Schr. V. **Die Mediceer.** Ein Schauspiel in 5 Aufzügen. München 1776. (Exemplar auf königl. Bibliothek Berlin u. a.) Geschrieben 1775; erste Aufführung zu Dresden 1776. Noch 1786 wurde dieses Stück in Mannheim gegeben. Unter dem Titel: „Der Gesetzgeber als Vater und Richter" oder „Die Mediceer", Schauspiel in 5 Aufzügen besitzt die Autographensammlung der Wiener Hofbibliothek ein Manuskript von demselben Stück aus der Hand des Brandes. Dieses weicht nicht unwesentlich von dem gedruckten Schauspiel ab.

S. Dr.-Schr. III. **Die Hochzeitfeyer oder Ists ein Mann oder ein Mädchen.** Leipzig 1790. (Exemplar auf Landesbibliothek zu Kassel.) Verfaßt 1776; Uraufführung in Dresden 1776. Noch unter Goethes Theaterleitung wurde es 1791, 1792 in Weimar je einmal aufgeführt. Fast wörtlich dasselbe Stück sind „Die Schwiegermütter", Originallustspiel in 3 Aufzügen, Wien 1781 (Hofbibl. Wien). Die Mannheimer Nationaltheaterbibliothek besitzt ein Manuskript von letzterem aus dem Jahre 1782, das mit der „Hochzeitfeyer" ebenfalls wörtlich übereinstimmt. Nach der Berliner „Litteratur- und Theaterzeitung" 1780 IX wurden in Hamburg am 19. November 1779 zum ersten Male aufgeführt: „Die Schwiegermütter oder die Hochzeitfeyer", Lustspiel in 5 Aufzügen von Brandes.

S. Dr.-Schr. VI **Ino.** Melodram. Leipzig 1790; von Brandes 1777 verfaßt; 1779 in Leipzig zuerst aufgeführt, hat sich nur wenige Bühnen erobert.

S. Dr.-Schr. II. **Constanzie von Detmold oder Maaß für Maaß.** Schauspiel in 5 Aufzügen. Leipzig 1790 (auf Landesbibl. Kassel); verfaßt 1778; 1780 in Mannheim zuerst aufgeführt, sonst nur wenig gegeben.

S. Dr.-Schr. VII. **Ottilie.** Trauerspiel in 5 Aufzügen s. a. s. l. Exempl. auf Hofbibliothek Wien. 1779 geschrieben. 1780 in Wien gegeben.

Digitized by Google

† **Olympia.** Drama. Nach dem Verzeichnis der Schriftsteller und ihrer Werke im Gothaischen Theaterkalender 1780: im Manuscript fertig.

Die Erbschaft oder Der junge Geizige. Lustspiel. Leipzig 1790. (Exempl. auf der königl. Bibliothek Berlin); verfaßt 1780. Nach den auf der Hamburger Stadtbibliothek vorhandenen Theaterzetteln in Hamburg am 26. November 1781 zuerst aufgeführt, während Brandes in seinen „Sämtlichen Werken" Bd. V irrtümlicherweise 1782 angibt. S. Dr.-Schr. V.

Der Dorfbarbier oder die seltsame Doctorpromotion. Posse in drey Aufzügen nach Molière Le medezin malgré lui Manuscript im Besitz des Herrn G. Weisstein, Berlin. Wohl dasselbe wie Der Arzt wider seinen Willen nach Molière, das im Schriftstellerverzeichnis des Gothaischen Theaterkalenders von 1780 (mit * versehen, d. h. aufgeführt) steht.

Die Gefahren der Verführung. Manuscript, erhalten in der Mannheimer Nationaltheaterbibliothek. Nach dem Gothaischen Theaterkalender 1781 im Manuscript fertig; außerdem mit * versehen, d. h. aufgeführt.

Der Landesvater. Schauspiel in 5 Aufzügen. Leipzig 1790 (Exemplar auf der Landesbibl. Kassel); 1782 verfaßt. 1785 in Hamburg aufgeführt, sonst nur wenig gegeben, 1791 in Königsberg zweimal. S. Dr.-Schr. I.

Was dem Einen recht ist, ist dem Andern billig. Lustspiel. s. l. 1795 (Exempl. auf Wiener Hofbibliothek); verfertigt: 1782. S. Dr.-Schr. V.

†**Die ungleichen Schwestern.** Lustspiel in 4 Aufzügen. Nach dem Franz Sekondaschen Verzeichnis, das bei Prölß „Hoftheater in Dresden" S. 304 f. abgedruckt ist, 1782 in Dresden von der Bondinischen Gesellschaft aufgeführt.

Der Landjunker in Berlin oder Die überlästigen. Komödie in 5 Aufzügen s. l. 1785 (Exempl. auf Hofbibl. Wien); 1785 verfaßt; 1785 in Hamburg aufgeführt. Dasselbe Stück ist: Hans von Zannow oder der Landjunker in Berlin. Lustspiel in 5 Aufzügen. Hamburg 1785, also 1786/87 von der Wäserschen Gesellschaft aufgeführt. S. Dr.-Schr. VIII.

†**Der erste April.** Lustspiel in 2 Aufzügen. Nach den auf der Hamburger Stadtbibliothek vorhandenen Theaterzetteln am 1. April 1785 in Hamburg aufgeführt.

†**Die Fürstenpflicht.** Schauspiel in 3 Aufzügen. Nach dem Theaterzettel auf der Hamburger Stadtbibliothek 1785 in Hamburg zuerst aufgeführt. 1790 umgearbeitet.

Die Irrthümer. Komödie in 1 Aufzuge. s. l. 1786 (auf kön. Bibliothek Hannover); geschrieben 1786; in Weimar 1791, 1792 je einmal aufgeführt. S. Dr.-Schr. VII.

Alberson. Teil I: Trauerspiel in 5 Aufzügen. s. l. 1790 (Exempl. der Hofbibliothek Wien); verfertigt 1786. 1788 in Hamburg aufgeführt. Teil II: Trauerspiel in 4 Aufzügen. Leipzig 1790; verfertigt 1787; 1788 in Mannheim und Hamburg aufgeführt. Teil III: Schauspiel in 5 Aufzügen. Leipzig 1790. Teil II und III sind zusammengezogen zu „Sara Salisbury". Schauspiel in 5 Aufzügen. Aufgeführt 1790 in Berlin und Hamburg. S. Dr.-Schr. IV.

Rahel oder die schöne Jüdin. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Leipzig 1790 (Exemplar auf Landesbibliothek Kassel); 1789 verfaßt; von diesem Stück ist keine Aufführung nachzuweisen. S. Dr.-Schr. III.

Digitized by Google

S. Dr.-Schr. VI. **Unbesonnenheit und Irrthum.** Schauspiel in 5 Aufzügen. Leipzig 1790. (Exempl. auf der königl. Bibl. Berlin); 1789 verfertigt; es ist keine Aufführung nachzuweisen.

†**Gutherzigkeit und Eitelkeit.** Lustspiel in 3 Aufzügen. Von der Franz Sekondaschen Gesellschaft zu den Krönungsfeierlichkeiten in Prag im August 1792 aufgeführt, wie es in den „Annalen des Theaters" X S. 105 heißt: „Schon öfters dagewesene Charaktere kommen darin vor, dennoch aber macht sich das Ganze recht gut."

Meine Lebensgeschichte. 3 Bände. Berlin 1799—1800; eine zweite Auflage: Berlin 1802—1807.

An Sammelwerken des Brandes sind erschienen:

Lustspiele, Teil I und II, Leipzig 1774—1776, enthalten nach einem Vorbericht: Teil I: Der geadelte Kaufmann. Der Graf von Olsbach. Der Hagestolze. Teil II: Der Schein betrügt. Der Gasthoff. Die Mediceer. Exemplare dieser Sammlung auf Universitätsbibl. Halle; Hofbibl. Gotha und Weimar, München, Dresden.

Sämtliche dramatische Schriften. 8 Bände. Hamburg 1790—91 (vorhanden auf Universitätsbibl. Straßburg, Leipzig und einigen andern).

Digitized by Google

Verzeichnis der aufgefundenen Briefe des Brandes und seiner Frau.

Von Brandes:

1. an Großmann dat.: Berlin d. 29. August 1767
2. „ „ „ Berlin d. 4. September 1767
3. „ „ „ Berlin d. 19. September 1767
4. „ „ „ Berlin d. 25. September 1767
5. „ „ „ Berlin d. 5. October 1767
6. „ „ „ Berlin d. 30. October 1767
7. „ „ „ Leipzig d. 14. Februar 1768
8. „ „ „ Leipzig d. 14. April 1768
9. „ „ „ Leipzig d. 15. Juny 1678
10. „ „ „ Leipzig d. 29. Juny 1768
11. „ „ „ Leipzig d. 18. September 1768
12. „ „ „ Hamburg d. 24. November 1768

Kestnersche Sammlung; Universitätsbibliothek Leipzig.

13. an Schauspieler Schulze dat.: Dresden d. 15. July 1776 (ebd.)
14. an Frau Karschin dat.: Leipzig d. 31. May 1777 (Handschriftenabteilung, königl. Bibliothek Berlin).
15. an Großmann dat.: Leipzig d. 19. July 1777
16. „ „ „ Leipzig d. 13. September 1777
17. „ „ „ Dresden d. 10. November 1777
18. „ „ „ s. l. d. 18. Januar 1778

Kestnersche Sammlung; Universitätsbibliothek Leipzig.

19. an Ramler dat.: Dresden d. 3. März 1778, abgedruckt bei Wittig, J. Chr. Brandes S. 23.
20. an Großmann dat.: Dresden d. 11. März 1778 (Kestnersche Sammlung, Universitätsbibl. Leipzig).
21. Promemoria an Dalberg, Mannheim gerichtet dat.: Dresden d. 26. Februar 1779 (Acten in der Bibliothek des Mannheimer Nationaltheaters Lit. A I, 2 Nr. 5).
22. an Herrn v. Dalberg dat.: Dresden 17. März 1779 (Lit. A I, 2 Nr. 8; Biblioth. d. Nationalth. Mannheim).
23. an Herrn v. Dalberg dat.: Dresden 1. April 1779 (Lit A I, 2 Nr. 41; ebd.).
24. „ „ „ „ „ Dresden 16. April 1779 (Lit. A I, 2 Nr. 45; ebd.).
25. „ „ „ „ „ Dresden 12. Mai 1779 (Lit. A I, 2 Nr. 46; ebd.).
26. „ „ „ „ „ Dresden 25. Mai 1779 (Lit. A I, 2 Nr. 48; ebd.).

Digitized by Google

27. an den Gesandten v. Hallberg dat.: Dresden d. 13. Juny 1779 (Lit. A I, 2 Nr. 52; ebd.).
28. ohne Überschrift und Datum: Aufstellung der Reisekosten und des Reiseplanes (Lit. A I, 2 Nr. 54; ebd.).
29. Quittung dat.: Dresden d. 12. July 1779 (Lit. A I, 2 Nr. 57; ebd.).
30. an Dalberg dat.: Mannheim d. 2. Januar 1780 (Lit. A I, 2 Nr. 64; Bibliothek Nationalth. Mannheim).
31. an Bertuch dat.: Mannheim d. 10. März 1780 (v. Radowitzsche Sammlg.; königl. Biblioth. Berlin).
32. an Großmann dat.: Mannheim d. 17. März 1780 (Kestnersche Sammlung Universitätsbibliothek Leipzig).
33. an Großmann dat.: Mannheim d. 5. Juny 1780 (ebd.)
34. Äußerungen über mitgeteilten Plan zur Verbesserung des Nationaltheaters dat.: Mannheim d. 17. September 1780 (Lit. A I, 2 Nr. 74; Biblioth. des Nationalth. Mannheim).
35. an H. v. Dalberg dat.: Mannheim d. 24. September 1780 (Lit. A I, 2 Nr. 75; ebd.).
36. an Großmann dat.: Mannheim d. 29. September 1780 (Kestnersche Sammlung; Universitätsbibl. Leipzig).
37. an Großmann dat.: Mannheim d. 18. October 1780 (v. Radowitzsche Sammlg.; königl. Biblioth. Berlin).
38. an Ramler dat.: Mannheim d. 19. October 1780 (abgedruckt bei Wittig, J. Chr. Brandes S. 33).

ohne Namennennung des Adressaten gerichtet:

39. dat.: Mannheim d. 9. November 1780 (auf Stadtbibliothek Hamburg).
40. dat.: Mannheim d. 18. November 1780 (auf Stadtbibliothek Hamburg).
41. an Großmann dat.: Mannheim d. 23. Dezember 1780 (Kestnersche Sammlung; Universitätsbiblioth. Leipzig).
42. nachzutragen: ohne Adressat, nach Lübeck gerichtet; dat.: Mannheim d. 20. März 1780 (in der Autographensammlung Alexander Meyer Cohns. Zweiter Teil. Berlin J. A. Stargardt 1906 Nr. 3239).
43. an Großmann dat.: Mannheim d. 14. May 1781 (Kestnersche Sammlung; Universitätsbiblioth. Leipzig).
44. an Iffland dat.: Hamburg d. 23. August 1785 (auf Hof-, Staatsbiblioth. München. Brief Nr. 90 in Cgm. 4830).
45. an Großmann dat.: Hamburg d. 13. October 1785
46. „ „ „ Hamburg d. 17. Februar 1786
47. „ „ „ Hamburg d. 27. März 1786
48. „ „ „ Hamburg d. 17. Juny 1788.
49. „ „ „ Hamburg d. 29. August 1788

Kestnerische Sammlg. Universitätsbibliothek Leipzig.

50. an Hofmahler Graff dat.: Hamburg d. 22. Januar 1789 (abgedruckt in Nationalzeitung 1899 B 45).
51. an Großmann dat.: Hamburg d. 15. May 1789
52. „ „ „ Stettin d. 26. November 1790
53. „ „ „ Berlin d. 15. Januar 1791
54. „ „ „ Berlin d. 6. März 1791

Kestnersche Sammlg. Universitätsbibliothek Leipzig.

Digitized by Google

55 an Großmann dat.: Berlin d. 2. April 1793 (in der Autographensamm-lung Alexander Meyer Cohns. Zweiter Teil. Berlin J. A. Stargardt. 1906. Nr. 3238).

Von Charlotte Brandes:

1. an Großmann dat.: Berlin d. 29. August 1767 (Kestnersche Samml.; Universitätsbibliothek Leipzig.
2. „ „ „ Berlin d. 3. September 1767
3. „ „ „ Berlin d. 10. September 1767
4. „ „ „ Berlin d. 25. October 1767 (Stadtbibliothek Hamburg).
5. „ „ „ Leipzig d. 14. Februar 1768 (Leipzig, Kestnersche S.)
6. „ „ „ Leipzig d. 21. Dezember 1767 (ebd.).
7. „ „ „ Leipzig d. 15. Juny 1768 (ebd.).

Inschriften: in Heinrich Becks Stammbuch (Autographensammlg. A. M. Cohns Nr. 3362).

Wie bald entfloh sie mir, der Liebe goldne Zeit.
Mannheim, d. 6. April 1781.

Erinnern Sie sich hierbey
Ihres wahren Freundes
Joh. Christ. Brandes.

Scheiden bringet Leiden,
Ach es muß geschehen.
Mannheim, d. 6. April 1781.

Ihre aufrichtige Freundin
Minna Brandes.

In Ifflands Stammbuch (ebd. Nr. 3363).

Lieber Unrecht dulden als Unrecht thun!
Mannheim, d. 6. April 1781.

Zur Erinnerung
an Ihren wahren Freund
Joh. Christ. Brandes.

Seyen Sie versichert, daß ich auch noch entfernt von Ihnen stets seyn werde

Ihre aufrichtige Freundin
Minna Brandes.

Mannheim, d. 6. April 1781

Digitized by Google

Lebenslauf.

Als der älteste Sohn des Kaufmanns Kurt Klopfleisch wurde ich, Johannes Klopfleisch, am 15. Mai 1882 zu Halle a. S. geboren. Mein Bekenntnis ist evangelisch. Meine Schulbildung genoß ich in den Franckeschen Stiftungen zu Halle a. S. zuerst auf der Vorschule, alsdann auf der Lateinischen Hauptschule daselbst, wo ich Michaelis 1901 mein Abiturientenexamen bestand. Für das erste Semester bezog ich die Universität meiner Vaterstadt, um Germanistik und Theologie zu studieren. Alsdann ging ich nacheinander an die Universitäten Straßburg (E.), Berlin, Heidelberg, um mich ausschließlich dem Studium deutscher Philologie, neuerer Kunstgeschichte und der Philosophie zu widmen. Mit Ende des Sommersemesters 1905 ließ ich mich in Heidelberg exmatrikulieren, um mich der praktischen Ausübung des Berufes zuzuwenden, für den ich während meiner Studienzeit bereits in den Mußestunden mit heißem Streben tätig war: ich ging zur Bühne. Augenblicklich wirke ich am Stadttheater in Straßburg (Els.) als Dramaturg und Schauspieler unter dem Namen Klaudius.

Allen Herren Professoren, bei denen ich während meiner Studienzeit gehört habe, fühle ich mich zu Dank verpflichtet. Im besonderen danke ich Herrn Prof. Dr. von Waldberg-Heidelberg für das mir entgegengebrachte Wohlwollen.

Die Anregung zu vorliegender Arbeit erhielt ich von Herrn Prof. Dr. Max Herrmann-Berlin; ihm sage ich bei dieser Gelegenheit einmal öffentlich herzlichsten Dank für sein stets lebhaftes Interesse, mit dem er meinem Leben und Schaffen fördernd begegnet.

Digitized by Google

Digitized by Google

834B7235
DK695

MAY 2 3 '66

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MINNESOTA
wils
834B7235 DK695
Klopfleisch, Johannes, 1882-
Johann Christian Brandes, ein Angeh orig
3 1951 002 032 586 D

Digitized by Google